

UNIVERSITY OF ARIZONA



39001008017231













André LAUTIER et Fernand KELLER

---

# Edmond ROSTAND SON ŒUVRE

*Portrait et Autographe*  
*Préface de HENRY - MARX*

DOCUMENT POUR L'HISTOIRE DE  
LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

PARIS

Éditions de LA NOUVELLE REVUE CRITIQUE  
(Ancien Carnet Critique)

16, Rue José - Marla de Hérédia, 16

—  
1924



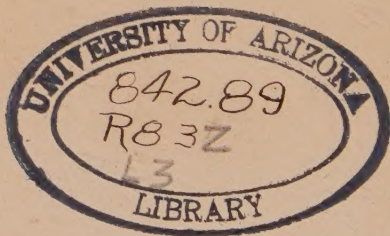
*Il a été tiré de cet ouvrage :*

5 exemplaires sur *papier Japon*, numérotés de 1 à 5.

10 exemplaires sur *papier de Hollande Van Gelder*, numérotés de 1 à 10.

15 exemplaires sur *papier Lafuma, pur fil*, numérotés de 1 à 15.

Et 6 exemplaires HORS COMMERCE, sur *papier de Hollande à la forme*, tirés spécialement pour les Auteurs et inscrits de A à F.



Tous droits de traduction et de reproduction réservés.  
Copyright by aux Editions de la *Nouvelle Revue Critique*, 1924.



56172



Edmund Ronald

# I

Sachant que l'humble aspect d'un jardinet d'austral  
Contient plus de secrets qu'un mortel n'en pénètre,  
Il vit, seul comme un pâtre, et pauvre comme un prêtre,  
Et d'un grand feutre noir coiffé comme Mistral.

C'est un homme incliné, modeste, et maïstral  
Qui plus qu'un monde au loin cherche à ses pieds un être,  
Et qui, ne regardant que ce qu'on peut connaître,  
Préfère un caré d'herbe à tout le ciel astral.

Pensif — car dans ses doigts il a tenu des ailes —  
Poursuivant les honneurs moins que les sauterelles,  
(des sommets rêvent-ils d'être des sommets ?)

Il nous offre une vie égale aux fiers poèmes,  
Et des lînes qu'un jour il faudra que ceux-mêmes  
Saignent de découvrir, qui les ont imités.

4 Juni 1903

Mon cher poète,

Avant d'envoyer à la Maison de Victor  
Hugo les dessins que je possédais du maître, j'ai réservé pour vous celui-ci. On l'a toujours  
appelé, je ne sais trop pourquoi, le Château de  
Ruy Gomez, il vous appartenait de droit. Ce n'est  
pas moi, c'est Victor Hugo qui vous le donne. Je  
connais sa coutume, il vous envoie cette carte  
de visite à votre arrivée d'Hernani. Moi, j'ai  
seulement la joie de vous la faire parvenir aujourd'hui.

à tout cœur, mon cher poète.

Paul Meurice



## PRÉFACE

---

### Le caractère d'Edmond ROSTAND

---

*Toute étude commentant une œuvre littéraire devrait citer le jugement d'un jeune homme qui vécut dans la première notoriété de l'œuvre commentée. Il y a toujours, dans un jeune cœur en adoration, de la vertu qui lui vient de l'objet adoré autant que de soi-même. J'ai reçu, en pleine adolescence, l'avènement prestigieux d'Edmond Rostand, glorieux à vingt-neuf ans.. Je venais d'apprendre la précocité de Lamartine qui m'envoûtait : Edmond Rostand naissait, plus jeune encore, à l'adoration du monde. L'engouement fut tel, qu'on admira et qu'on aima le héros sans faire la part de sa science d'artiste et de son charme personnel.*

*Je ne suis plus là où je fus si touché par cette double grâce ; mais le portrait de moi que j'ai laissé dans un souvenir ne fut jamais insulté par mon ironie. J'ai su et j'ai jugé, depuis, sans attenter à ma jeunesse. Car nous n'avons pas aimé vainement Edmond Rostand ; il*

*enseigna sans morgue nos petits courages débutants, et notre foi qui n'osait pas croire en la beauté. Certes, nous avions d'autres professeurs d'énergie ; il fut un répétiteur aussi jeune que notre jeunesse. Il ressemblait à notre héroïsme chambré brisant, parfois, sous nos mains impatientes, la fenêtre accrochée qui ne s'ouvrait pas assez vite...*

*Et c'est un bien grand plaisir que de lire la biographie de MM. André Lautier et Fernand Keller. Elle est fervente et elle juge ; elle est clairvoyante et tendre ; elle nous rappelle à notre premier enchantement et nous rejoint, aujourd'hui, dans notre logique exigence. On ne saurait mieux faire. Et c'est, surtout, avoir mieux fait que M. Gustave Lanson, si docte, pourtant, qui écrivit, devant notre stupéfaction : « Cyrano est le plus grand succès dramatique après les Deux Gosses et les Cloches de Corneville. »*

\*  
\* \*

*L'œuvre la plus affirmée d'Edmond Rostand fut son caractère. Il était un héros incessant, quotidien, voué et dévoué au sublime. Un chevalier. Il discernait l'admirable en tout être et en toutes choses. Il accueillait avec une majesté sans manteau, paré, seulement, de l'idée qu'on avait de lui. Il était parfait avec naturel, élégant par habitude ; il envoyait sa grâce jusqu'aux*

*confins de ses gestes visibles et de ses actes invisibles. Il était bon comme la bonté.*

*Son dandysme intégral dont il fera son romanesque, est l'accord, la conciliation du bel esprit dans le beau geste. Il était magnifique pour être sincère. Une conscience en action. Un homme. Fêté, adulé, il savait admirer un confrère et s'engager dans son admiration. Le dandy cravaté et ganté a été brave contre sa popularité. Il fut toujours au centre du risque, près des maudits. Cet homme jeune, surchargé d'honneurs, a préféré l'honneur. Edmond Rostand n'a pas aimé sa gloire. Elle était trop bruyante et le monde entier y avait accès. Chaque admirateur trouvait dans l'œuvre son propre langage ; or, ce chanteur avait son chant :*

*...Nul, coq du matin ou rossignol du soir,  
N'a tout à fait le chant qu'il rêverait d'avoir...*

*Le sien, hélas, qui le répandait en tous le perdait en tous....*

*Honneur à lui qui désira, devant la fortune sans pareille, quelques pièces d'or à son effigie....*

\*  
\* \*

*Des héros, contenus dans des hommes à l'apparence ordinaire, ne rencontrent jamais l'événement qui les ferait sortir de leur humilité et les installerait dans leur exploit applaudi. Edmond Rostand, héros véritable,*

*n'a pas rencontré de « sujets », de grands sujets, à la mesure de sa conscience. Un seul, pourtant, qu'il a chèrement saisi et traité. Mais la Princesse Lointaine, ni Cyrano, ni l'Aiglon, ne sont, si on les sonde, les sujets profonds, inépuisables, ceux qui absorbent leurs artisans, qui les submergent sans cesse, et deviennent, au Théâtre, de grandes œuvres inachevées, des chefs-d'œuvre manqués que le temps classe, ici et là, dans ses siècles. Quand Edmond Rostand dit, au premier acte de Chantecler :*

*Canard,*

*Sache qu'il faut savoir ne pas finir, en art...*

*il raille imprudemment l'humble artisan d'une trop grande tâche. Il a choisi ses sujets au lieu de les subir. Il a été leur maître et il les a réussis sous lui. Il a cru en la réussite, et le monde entier lui a prouvé que c'était trop faire que de contenter tout le monde. L'artiste, messie de son idée, ne contente personne ; il passe et crée le déséquilibre dans l'humanité médiocre, installée sur ses certitudes.*

*Aussi bien, le Théâtre fane toute floraison au soleil tropical de ses rampes. Et, surtout, le drame en vers. La langue parlée varie infiniment dans le public qui ne retrouve plus, bientôt, dans la langue immuable et intonnée du vers, ses intimes inflexions.*

*MM. André Lautier et Fernand Keller le disent excel-*



lemment : les drames en vers de Mendès, de Coppée, de Richepin, de Ponsard, et, même, de Hugo et de Banville s'affaissent dans notre souvenir en un fatras singulier. Le drame, sur le Théâtre, est une floraison de serre surchauffée ; le moindre vent qui, d'aventure, fait rider la face de l'eau, courbe les fleurs de rhétorique qui ne se relèvent jamais.

Ainsi, est-ce une grande injustice que de signaler les pourpoints déteints et les ors que le temps vertdegrise dans l'œuvre de Rostand. La poussière des planches corrompt tout. Mais Rostand a manqué d'audace dans ses choix. Il a découvert, à sa manière, le romanesque, cette sage folie, et il en a fait tous ses drames, et sa première comédie. C'est un sujet charmant qui se traite sans que l'on ait souci des contingences et qui ne déborde pas d'émotion. Peut-être, y trouve-t-on, avec humeur, l'antithèse romantique que l'on croyait tuée sous Hugo dans des batailles mémorables. Rostand a tout réussi avec facilité.

Mais il y a Chantecler.

Voilà le grand sujet, romanesque, aussi, où la crête est panache et le col, mousquetaire.... Un vrai sujet, pourtant, posé sur le tuf noir et doux, sur la terre des vivants et des morts. Un grand sujet à manquer... Rostand en a fait son chef-d'œuvre.

Toute sa manière et tout son maniérisme sont là, et

aussi, son credo et sa victoire, sa voix et sa conscience. La belle ascension d'âme depuis Cyrano. Cyrano crie, quelque part : c'est bien plus beau puisque c'est inutile... Héroïsme à vide, orgueil de ne servir à rien : vanité. Avec Chantecler, c'est la gloire d'être humblement utile, une croyance bien posée sur le sol, la vertu de la vie quotidienne.

Le théâtre fut, rarement, aussi magnifié que dans cette œuvre. Chicanons, si nous le pouvons, l'envolée, mais non pas le ciel entrevu ; méfions-nous, parfois, de l'ode, mais non de la voix chantante rejoignant en nous la voix mystérieuse qui se tait dans le silence des hommes.

D'ailleurs, la chicane et la méfiance auraient tort devant ce style étonnamment dramatique qui s'exprime sans arrière-pensée. On peut désirer davantage. Mais le Théâtre nous permet-il de désirer plus ?

Je crois que la pensée moderne n'a pas encore trouvé son expression dramatique à haute voix. Peut-être, faut-il savoir écrire comme l'on pense et non comme l'on parle pour que le langage conserve l'éclat originel de l'expression première...

Mais c'est là un souci qui ne saurait encombrer cette présentation d'une belle étude. Souhaitons-nous de mériter des biographes aussi valeureux que MM. André Lautier et Fernand Keller. Edmond Rostand eût aimé cette jeune postérité.

.... Il me plaît, mes chers confrères, d'imaginer que vous faites visite à votre grand ami, que vous lui soumettez votre travail.... Vous attendez, dans un silence qui vous transit, son visage baissé qui lit amèrement sa destinée — car votre louange n'est point serve.... Il lève la tête ; il vous regarde, un instant, sans parler... Et il parle...

Entendez-vous qu'il remercie avec humilité — avec humilité, vous dis-je... Et, debout pour vous reconduire au seuil, il salue votre loyale jeunesse.

HENRY-MARX.

1924.

---





Orgon est un petit village qui s'est endormi depuis longtemps, au soleil et au vent, sur la route d'Avignon à Aix-en-Provence. Les tours d'angle de son château rasé devaient baigner jadis dans la Durance et du sommet du donjon, le paysage sec, blanc et vert des Alpilles s'offrait sans doute aux yeux des guetteurs. De la Durance, il est dit dans une chanson des paysans de Vaucluse, que « torrent d'azur ou filet de saphir, toujours elle coule sur un 'it de cailloux », et si la beauté classique du site provençal, des collines ocre teintées de blanc, sut naguère inspirer Mistral, nous lui devons aujourd'hui les subtiles rêveries de M. Charles Maurras, qui la célébra en politique et en philosophe.

Le premier Rostand que l'histoire mentionne se prénomme Esprit, tient étude à Orgon et y est notaire. Le hasard, sans doute, a voulu que près de ce bourg deux autres villages fussent illustrés par ceux qui restèrent leurs fils et devinrent leurs poètes : à quatre lieues d'Orgon vivent les jardiniers Roumanille, à dix lieues les paysans Mistral. Orgon, Saint-Rémy, Maillane, c'est le triangle de la poésie en Provence. D'Orgon, les Rostand seront attirés par Marseille, et l'un des enfants du notaire s'y fixera peu avant la Révolution. Il s'y mariera, nous dit M. Emile Ripert (1), l'un des

---

(1) Consulter, à ce sujet, l'introduction de M. Emile Ripert au premier ouvrage d'Edmond Rostand, « *Honoré d'Urfé et Zola* », à laquelle nous empruntons quelques-uns de ces renseignements.

biographes les plus avertis de cette famille, et aura huit enfants. Parmi ceux-ci, Alexis sera l'aïeul direct d'Edmond Rostand. Alexis Rostand, soldat, magistrat, homme politique, financier, fait preuve dans la vieille cité de qualités exceptionnelles. A vingt ans, il a combattu dans les armées républicaines, où son passage est marqué par une magnifique citation. Son activité s'étend aux domaines les plus divers, au tribunal de commerce qu'il préside, à la mairie de Marseille, au Conseil général des Bouches-du-Rhône, à la Caisse d'Epargne. Il meurt sous le Second Empire, en laissant un fils, Joseph Rostand. Son frère, Bruno, commerçant et armateur, aura l'honneur de connaître Lamartine. Un de ses bricks, *l'Alceste*, conduira en Orient le poète qui ne l'oubliera point et consacrera à Bruno Rostand quelques lignes émues dans la fameuse relation de son voyage.

Joseph Rostand est fonctionnaire à Marseille ; ses deux fils, Eugène et Alexis, demeureront encore fidèles à leur ville natale. Le premier, financier, est mort peu de temps après la grande guerre, directeur du Comptoir National d'Escompte. Le second, Eugène, est le père d'Edmond Rostand. Sa figure est intéressante, car lui aussi sera un travailleur infatigable, qui, pour se délasser de ses fonctions de président de la Caisse d'Epargne des Bouches-du-Rhône, cultivera la poésie... et l'économie politique. Il publie trois charmants volumes de vers, puis, passant à un sujet qu'il estimait sans doute moins futile, il étudie le fonctionnement des Caisses de prévoyance en Italie et diverses questions d'économie sociale. Eugène Rostand aura donc été à double titre académicien : élu depuis 1877 à l'Académie de Marseille, depuis 1898 membre de l'Académie des Sciences Morales et Politiques. Ces

succès ne devaient pas lui suffire et il trouva le moyen de faire apprécier en lui le latiniste par une traduction élégante de Catulle. Son fils s'en souviendra du reste et écrira dans son premier recueil de vers, *Les Musardises* :

*Un grand chapeau garni de tulle  
Pendait aux cornes d'un isard.  
Mon père traduisait Catulle  
Et ma sœur déchiffrait Mozart.*

Une seconde sœur d'Edmond Rostand devait épouser quelques années plus tard M. de Margerie, notre ambassadeur à Berlin.

Edmond Rostand est donc de famille provençale. D'adroits théoriciens démontreront peut-être un jour qu'il est possible de tout expliquer dans son œuvre par cette hérédité ; ayant peu de goût pour ces jeux factices de l'esprit, nous ne nous livrerons pas à des tours de force qui sont, trop souvent, de vaines arguties. Il fut un temps où ces exercices acrobatiques étaient fort en honneur ; Rostand lui-même dut quelque jour les estimer, qui tenta de nous rendre sensible son amour pour les Pyrénées en faisant état d'une grand'mère espagnole,

*Cette étrangère qu'il y a  
Dans la famille phocéenne  
Que je tiens de Massilia...*

Cette grand'mère existe et elle n'est pas sortie vivante et casquée comme Minerve du cerveau du poète : il serait naïf néanmoins de supposer que c'est son sang qui fit aimer à son petit-fils la Nive ou le

mont Jaïtzquibel. Il eut des raisons meilleures d'adorer par-dessus toutes choses son coin de terre basque et le petit village d'Hernani ou la splendeur dorée de Cambo n'ont-ils pas fait plus pour se l'attacher que la Gaditane, même descendante d'un More ?

Rostand, provençal d'origine, l'est aussi de naissance. Il vit le jour à Marseille, le 1<sup>er</sup> avril 1868, dans une maison de la rue Montaux, que le Conseil Municipal, par une décision qui l'honore, a baptisée rue Edmond-Rostand. Bon élève au lycée de Marseille, il y remporte de la sixième à la rhétorique les prix de français et d'histoire. A Paris, où il vint à seize ans, il eut pour maîtres au collège Stanislas, M. René Doumic et Lorber. Il ne devait jamais oublier ses amitiés d'étude : le 3 mars 1898, trois mois après la triomphale première de *Cyrano*, il offrait aux élèves du collège une représentation de sa pièce et s'adressait à eux en vers merveilleux de grâce et de fine émotion. Il fit à ces jeunes gens l'éloge du panache, du courage devant la raillerie et de l'enthousiasme :

*Monsieur de Bergerac est mort ; je le regrette.*

Il y a là toute l'âme de Rostand, charmante, fine, rêveuse, ironique parfois, sarcastique jamais et toujours nuancée on ne sait de quelle tendresse. L'auteur est au lendemain d'un triomphe, il songe aux jeunes, à ceux que l'on gave en ce jour d'inepties naturalistes, au pathos pessimiste et démoralisant d'où l'idéal est exclu, aux trop fameuses « tranches de vie », aux bêtises dangereuses d'hier et d'aujourd'hui...

*Monsieur de Bergerac est mort ; je le regrette...*

En 1910, au mois d'avril, Rostand était reçu et fêté par l'Association des élèves et anciens élèves de



Stanislas. Après le glorieux échec de *Chantecler*, le vibrant accueil de ces jeunes hommes dut être doux au poète. Il leur lut une délicate ballade qui célébrait les années d'étude enfuies :

*Nous buvions tous dans la même timbale,*

leur dit-il, et la mélancolie de l'artiste, un peu blessé de l'incompréhension des critiques pour l'œuvre à laquelle il rêva dix ans, sonne ici douloureusement.

Rostand ne s'attarda pas au collège. En 1887, à dix-neuf ans, il se met à l'œuvre, et le premier livre de ce poète sera une étude de critique littéraire. L'Académie de Marseille le couronne et lui décerne le prix du Maréchal de Villars. Son premier essai mériterait mieux qu'un commentaire de quelques mots. Le sujet même qui lui valut sa première gloire n'est pas le banal « éloge de la pauvreté », une de ces variations sur un motif connu dont sont friandes les Académies de province. Celle de Marseille, avec peut-être une légère ironie, avait choisi cette année-là un thème amusant d'imprévu : « Deux romanciers de Provence, Honoré d'Urfé et Emile Zola ». Edmond Rostand avait déjà une certaine sympathie pour d'Urfé. Malgré son interminable longueur, il avait lu d'un bout à l'autre *l'Astrée*, goûté le parfum précieux, d'un complexe raffinement qui s'en dégage, et apprécié les subtilités du parler gracieux, sinon précis, des bergers du Tendre. Céladon, lecteur de Pétrarque et quelque peu disciple de Ronsard, Alcippe et Sylvandre, au doux nom, l'avaient enchanté, et il ne peut cacher, malgré l'urbanité dont il fait preuve, qu'il les préfère, avec leurs petits défauts et leur prétentieuse sentimentalité, aux « fortifiantes brutalités », selon

Emile Zola, de Gervaise ou de Coupeau. La conclusion du jeune auteur ne manque d'exactitude, ni de finesse. Zola et d'Urfé sont deux aspects de la Provence ; si celle-ci, en effet, est parfois la fille rude et grossière, qui use d'une langue forte et drue, plus verte que pure, elle fut, en d'autres temps, l'amoureuse italienne à la conversation nonchalante et décadente, dirions-nous aujourd'hui, aux désirs alanguis comme elle, avec toutes les audaces compliquées d'un énervement presque oriental. Suivant un mot pittoresque, elle serait la *gueuse parfumée*, parfumée avec d'Urfé, mais gueuse avec Zola.

*Les Musardises* parurent à la librairie Fasquelle en 1890, sans soulever dans la presse une curiosité excessive, et très peu d'articles leur furent consacrés. Un seul, à notre connaissance, montre ce que ce petit volume contenait d'inattendu, de turbulent et d'espiègle ; M. Augustin Filon écrivait dans la *Revue Bleue* : « Voilà le début le plus éclatant qu'a vu notre littérature depuis le jour où l'adolescent Musset jeta au vent ses *Contes d'Espagne et d'Italie* ». M. Filon exagérait sans doute, car ainsi que le faisait remarquer Emile Faguet, les débuts d'un certain Flaubert avec *Madame Bovary* firent aussi quelque bruit. L'appréciation restait néanmoins assez juste. Dans ses premiers vers, en effet, Rostand s'inspirait plus de Musset que de Banville, dont quelques critiques, M. René Lalou entre autres, veulent à tous prix qu'il soit l'héritier. *Le Charivari à la lune*, la dédicace aux *Ratés* ressemblent davantage, par leurs qualités et leurs défauts, nonchalance, afféterie et subtilités, mais aussi verve espiègle et charme délicat, aux vers impertinents du pseudo-romantique qu'aux ballades funambulesques et clownesques de ce doux moineau de Banville.

L'ironie de l'auteur de *Riquet à la Houppe* est trop souvent gâtée par un travail que l'on sent difficile, celle de Rostand est nerveuse et rapide, juvénile. Cette apostrophe à la lune n'est-elle pas amusante, avec son petit air narquois, preste et moqueur comme les pupazzi italiens ?

*Tu souris, car tu vois la scène et la coulisse,  
Et quand ta douceur fait semblant  
De vouloir consoler, ce n'est qu'une malice  
Cousue avec un rayon blanc....*

*Sont-ce jeux de docteur qui sourit en Sorbonne,  
De ce qu'il sait qu'il ne sait rien ?  
Parfois n'a-t-elle pas ta nonchalance bonne  
Quelque chose de renanien ?*

C'est toute la fantaisie du Rostand de la première époque, du poète des *Romanesques* et de la *Princesse lointaine*, avant que son talent n'ait mûri et qu'il n'ait dégagé des choses la philosophie pitoyable et haute qui nous le fait aimer, c'est le Rostand un peu trop grisé par la rime et par sa propre jeunesse, qui s'amuse aux fantaisies changeantes des mots, qui fait rimer ensemble de jolis vocables qui sonnent très bien, le conteur spirituel, galant, un La Touche de la poésie, et que le public étonné ne reconnaîtra plus lorsque l'âge, la tristesse et le talent auront fait leur œuvre, qu'il sera devenu le vrai et grand artiste, le créateur de *Chantecler*. MM. les critiques ne parurent pas se douter des promesses que contenait, en 1890, le vers d'Edmond Rostand. Il faut dire à leur décharge que le volume publié aujourd'hui, sous le même titre, n'est pas identique à son frère d'il y a trente ans : ni la

*Maison des Pyrénées*, ni le *Contrebandier* n'y figuraient ; ce n'était donc qu'un petit livre, mais tel quel n'aurait-il pas mérité néanmoins qu'on s'y arrêtât ?

Edmond Rostand ne se découragea pas. Il pensa que, quoi qu'on en puisse dire aujourd'hui, on peut sans honte, à vingt et un ans, n'être ni connu du monde entier, ni déjà illustre. Le théâtre l'attirait. Si nos renseignements sont exacts, il écrivit, vers 1890-1891, deux pièces qui ne furent jamais représentées et précèdent de peu dans son œuvre *Les Romanesques*. La première, *le Gant Rouge*, fut composée, dit-on, en collaboration avec M. Henri Lee. Destinée au théâtre de Cluny, vaudeville à la manière de Bisson et de quelques retentissants succès de Sardou, Edmond Rostand en vint à bout en quatre soirées. Les auteurs, leur œuvre achevée, la confièrent à un tiroir et n'en parlèrent plus jamais. La seconde, *les Deux Pierrots*, eut une carrière plus longue. Cet acte que l'auteur avait écrit et présenté à la Comédie-Française, sur les conseils de M. de Féraudy, avait reçu de la part de l'administrateur Claretie un accueil très empressé. Rostand a raconté lui-même dans un magazine, comment il fit connaissance avec cette terrible divinité qu'est la maison de Molière. Théodore de Banville, le père nourricier de tant de charmants pierrots, poudrés, sucrés et malins, venait de mourir. Le jour même, le comité se réunissait pour entendre la lecture des *Deux Pierrots*. L'atmosphère ne leur fut donc guère favorable. Notre grand théâtre, qui n'avait pas témoigné à Banville une sympathie exagérée, lui avait fait attendre dix ans la représentation de *Socrate et sa femme*, et abandonné à M. Antoine le périlleux et glorieux honneur de créer *Le Baiser*, était tout entier à

ses remords et à ses souvenirs. M. de Féraudy qui lut la pièce, la défendit devant l'aréopage. Le titre — en d'autres temps, il eût beaucoup plu — parut en cette circonstance d'une ironie macabre. Les juges apprécièrent l'élégance des vers, félicitèrent l'auteur, mais... ne voulurent point de sa pièce. Got, le doyen parfois mieux inspiré, tonna contre elle : « Assez de pierrots comme cela. Nous avons déjà *le Baiser*, *le Dîner de Pierrot*, encore des pierrots, c'est trop, c'est trop : la maison de Molière va ressembler à une boulangerie. »

Trois ans après, Edmond Rostand se réconciliait avec les « Mitrons », selon Got, de cette boulangerie et *les Romanesques* étaient représentées le lundi 21 mai 1894. M. Antoine écrit dans son journal à la date du 22 mai : « *Les Romanesques* d'Edmond Rostand sont un très grand succès à la Comédie-Française, du reste, c'est une bien jolie chose ». Le leader du Théâtre-Libre résumait l'opinion générale. Pourtant, cette « bien jolie chose », la Comédie-Française, grande dame capricieuse, se laissa prier et fit la moue avant de l'accueillir et de la jouer. Cette fois, l'auteur lut lui-même ses trois actes devant le comité. L'ingénieuse invention du sujet, la brillante tirade de Straforel, le badinage à la fois précieux et puéril des deux enfants, la versification pittoresque, gaie, inattendue plurent à MM. les sociétaires. Le premier acte, en effet, est le plus réussi et la verve de Rostand a rarement eu meilleure occasion de se déployer. Nous sommes tout à fait d'accord avec M. René Lalou — une fois n'est pas coutume — lorsqu'il affirme que *les Romanesques* résument avec fidélité le talent de Rostand. Pour être tout à fait précis, disons qu'elles donnent une idée exacte d'un certain aspect de ce talent. Le poète, à l'heure où il écrit *les Romanesques*, est sous l'influence dominatrice de ses



lectures d'enfant et d'étudiant. A dix-huit ans, il avait lu et aimé *l'Astrée* : l'explication de l'histoire Percinet-Sylvette est contenue dans ce fait ; quelques scènes de *la Princesse lointaine* sont aussi langoureuses et molles plus qu'il ne serait nécessaire. Le troisième acte de *Cyrano*, l'acte du baiser de Roxane, est encore une concession à l'attrait compliqué et puissant qu'il éprouve pour la littérature rare et fragile des quinzième et dix-huitième siècles italiens. Nous souhaitons qu'un jour un critique se livre à une étude que le caractère restreint de celle-ci nous défend de poursuivre. Il verra que bien plus que de Banville auquel Rostand n'a pris que l'apparence extérieure du vers, plus homme de théâtre que lui, plus habile poète, plus difficile pour soi-même, l'auteur des *Romanesques* est l'héritier de ces poètes amateurs de la Renaissance, Politien ou Laurent de Médicis, ou de la décadence, Gozzi. Si Rostand s'est plu à rechercher aussi loin la source de son inspiration, nous ne croyons pas qu'il faille l'en blâmer. Les canzonère seigneuriales et les chansons populaires de ces gens d'esprit sont d'une plastique devenue rare à notre époque. Poésie hautaine, a-t-on dit, délassément orgueilleux d'hommes d'Etat ou d'oisifs, toutes ces critiques sont justes si on ne prétend nier ni leur charme ni leur éclat.

*Vado pensando, Nonola,  
Quelo che amor facesse  
Quando che'l te vedesse ;  
No xelo un bel pensier ?*

« Je vais pensant, Nonola, à ce qu'Amour ferait si Amour te voyait ; n'est-ce pas une belle pensée ? » Ce n'est pas Percinet qui parle ainsi à Sylvette, mais un amoureux vénitien à sa belle.

*Les Romanesques* sont remplies de ces subtilités ; il n'y a rien à regretter ; ces nobles et ces comédiens ne furent pas de mauvais maîtres de goût ni d'élégance.

Le premier acte, entraînant et vu enchanta donc le comité. Les deux derniers parurent moins séduisants, plus longs. Edmond Rostand l'avouera lui-même plus tard : « Succès douteux ». La pièce fut reçue « à corrections ». Le poète ne se contenta pas de ce jugement équivoque. Il exigea de l'administrateur une réponse claire : oui ou non. Claretie répondit « oui », à la condition que la lecture de la pièce ne durerait qu'une heure ; au comité elle avait exigé une heure et quart. Rostand revint devant ces juges singuliers pour lesquels le quart d'heure avait tant d'importance et M. Mounet-Sully ne quitta pas sa montre des yeux. L'auteur supprima la lecture des jeux de scène, il lut plus rapidement et omit par ci par là quelques vers ; le comité écoutait peu, préoccupé surtout de savoir si l'auteur finirait à l'heure. Le tour de force fut accompli et *les Romanesques* reçues. Elles attendirent près de trois ans avant d'être représentées. Deux ans, Rostand resta sans nouvelles de sa pièce, on allait le convoquer pour la lire aux artistes, mais *l'Amour Brode* de M. de Curel étant entré aux Français, on remit encore les répétitions « à une date ultérieure ». M. Le Bargy accepta enfin le rôle de Percinet et M<sup>lle</sup> Reichenberg celui de Sylvette. Au fur et à mesure que le travail avançait, l'enthousiasme des artistes allait décroissant. Seule M<sup>lle</sup> Reichenberg tint bon et seule crut au succès ; l'auteur s'était résigné à la catastrophe. Et soudain, au soir solennel de la première, dès le lever du rideau, le public est conquis, à propos d'un vers « comme il y en avait en foule dans la pièce » dira le poète, les ap-

plaudissements se font entendre, c'est un petit triomphe et les *Romanesques* connaissent une jeune gloire.

*La Princesse Lointaine* fut créée par Sarah Bernhardt sur la scène du théâtre de la Renaissance, un an après les *Romanesques*, le 5 Avril 1895. La presse ne montra aucune sympathie envers l'œuvre et les articles féroces qui étouffèrent l'effort lyrique du poète sont souvent plus injustes qu'adroits. Les courriéristes rendirent un hommage gourmé et de commande à l'interprète et concluaient avec désinvolture que Rostand devait retourner au « Regnard » et n'en plus sortir. Nous ne prétendons pas que *la Princesse Lointaine* soit sans défauts. Elle est davantage l'œuvre d'un habile ouvrier de théâtre qu'un poème dramatique et malgré une invention scénique émouvante et profonde, qui est loin d'être le simple jeu de scène dont les critiques de 1895 ont parlé, la versification est moins étincelante que de coutume. La fantaisie joyeuse des *Romanesques* cède la place à une mélancolique tendresse.

*Car c'est chose divine  
D'aimer lorsqu'on devine,  
Rêve, invente, imagine  
A peine...  
Le seul rêve intéresse.  
Vivre sans rêve, qu'est-ce ?  
Et j'aime la Princesse  
Lointaine !*

Toute la pièce n'est pas de ce lyrisme puissant qui se déroule, phrase musicale parfaite. Bertrand d'Alamanon serait parfois plus à l'aise en la ruelle d'une précieuse, à chanter des *lanturlus*, à ciseler des épi-grammes pour Arthénice et Doralise qu'à décider la

princesse de Tripoli au beau geste d'amour auquel il la convie. Epoque curieuse, d'ailleurs, en ses contrastes brutaux, que celle de ces troubadours-hommes de guerre, et un éloge de la préciosité pourrait ne pas être un simple paradoxe. Le rôle de ces chevaliers chanteurs, en dépit du ridicule dont on les accable aujourd'hui, fut-il inutile ? Fut-elle nuisible, l'influence de d'Urfé ; celle de la marquise de Rambouillet, de Gondeau ou de Voiture ? Nous prétendrions bien plutôt que tous furent de patients forgerons de la langue et que sans eux Racine ne se comprendrait pas. Ils ne furent pas seulement les annonceurs d'un siècle dont nous concevons mal aujourd'hui la splendeur, c'est un immense travail d'éducation et d'assouplissement qu'ils entreprirent. Après les drames sanglants, les sanies de la guerre civile, après les étranges excès des derniers rois, ils surent régler, ordonner, discipliner — pourrait-on dire — la volupté. Le plaisir qui sans eux eût risqué d'être rude et encore soldatesque devint souriant et les bergers du Lignon prêteraient moins à rire, si l'on daignait se souvenir de leur bien-faisant pouvoir. Car c'est son mauvais goût dont on a fait le grand reproche à cette époque. Brève condamnation, qui nous apparaît volontiers peu sincère. Il est facile sans doute de supprimer sous une épithète le travail nécessaire de quelques parfaits artistes, ces sophistes pointilleux dont s'égaie Fontenelle, soit, mais qui conservèrent, et ce n'est pas une quantité négligeable, la délicatesse de l'esprit, alors même qu'il leur advint d'en exagérer la forme. Les honnêtes gens prirent chez eux leur première leçon et ils veillèrent avec soin la plante qui devait s'épanouir au XVII<sup>e</sup> siècle, radieusement. Cette plante, c'est toute la subtilité et l'agrément de notre race.

Tout Paris pour Chimène eut les yeux de Rodrigue, dit-on jadis malgré le grand Cardinal : il n'eut pas ceux de Geoffroy Rudel pour Mélissinde. Le public s'attendait à une réédition des *Romanesques* et fut déçu. Il s'étonna, s'intéressa au seul dernier acte ; des vers compliqués et précieux comme la pièce en contient trop, tombèrent et ne franchirent pas la rampe. Rostand avait façonné trop de bibelots byzantins au coloris scintillant mais d'un aspect inaccoutumé qui rendit les auditeurs rétifs. Il avait trop parlé de « ces yeux bleus qui sont gris et qui pourtant sont mauves », et l'adjectif *gracile* qu'il affectionnait, répété en maints passages du drame, ses détracteurs l'appiquèrent à l'œuvre elle-même. Il y eut là une sérieuse injustice, mais nos critiques habituels ne nous ont-ils pas accoutumés à bien d'autres ? *La Princesse Lointaine* témoigne de la recherche d'une technique nouvelle, le vers gentil et caressant des *Musardises* y devient la phrase au lyrisme plein et la pensée y dessine son arête dure. Nous déplorons que le ton ne se soit pas soutenu au long des quatre actes et que le poète se soit plu à mignarder, alors qu'il avait ailleurs justifié sa prétention d'être autre chose qu'un adroit faiseur de rimes. Mais les artistes ont de ces caprices. La pièce reste intéressante en ce qu'elle prouve la maîtrise de son auteur à construire quatre actes pour le théâtre : la mort de Rudel dans les bras de son amante est déjà l'ébauche des dernières scènes de *l'Aiglon* ; au demeurant, belle histoire d'amour chantée avec noblesse, où les défauts de jeunesse sont plus visibles qu'ailleurs, enchâssés dans une poésie haute et pure, histoire d'amour parfaite, puisque l'action y fut la sœur du rêve.

Rostand, malgré les conseils de quelques amis,



persista dans la voie du drame lyrique : le public et la presse l'en récompensèrent et bien que Jules Lemaitre se fût signalé par un article sévère, *la Samaritaine* interprétée par Sarah Bernhardt, le mercredi Saint 14 avril 1897, fut mieux accueillie que la *Princesse Loiraine*. Le destin réserve aux poètes de ces étranges ironies. Le talent de Rostand était peu préparé, il faut bien en convenir, à traiter de tels sujets. La première scène du premier acte écrite tout entière en octosyllabes, d'une envolée presque classique, où l'inspiration de l'écrivain s'éclaire d'un jour nouveau, délaissant les cabrioles dont elle s'est divertie hier, ces cent-vingt vers d'un éclat et d'une limpidité extraordinaires, ne sauraient faire oublier les paraphrases oiseuses des Textes sacrés qui les accompagnent. Nous n'accablons pas Edmond Rostand. D'autres que lui ont tenté une œuvre pareillement difficile : M. Maurice Maeterlinck a été inspiré par la tragique conversion de Myriam la Magdaléenne et M. Gabriele d'Annunzio a jadis écrit, si nos souvenirs sont fidèles, un long poème dialogué sur le Christ. Edmond Rostand était desservi par son tempérament provençal, italianisé. Il déroule l'action de sa pièce en se reportant très exactement au récit que donne saint Jean au chapitre IV de son Evangile, mais, et c'est là où nos critiques commencent, il doit se contenter de mettre en vers l'émouvant dialogue du Sauveur et de la Pécheresse. Des cinquante lignes de l'Evangile, Rostand tire tout son premier acte, et, pour réussir ce prodige, il étoffe, il développe, il bavarde. Ce qui fait la sereine grandeur de l'interrogatoire divin, la poésie brève et rude de l'apôtre, disparaît. « Va, lui dit Jésus, appelle ton mari et viens ici ». Rostand l'explique en quinze vers, mais la sobriété biblique y perd et nous craignons bien

qu'il y ait quatorze vers de trop. En d'autres endroits, le défaut s'accuse plus encore. Lorsque Photine, la Samaritaine, recrute sur la place du marché, à Sichem, des adeptes pour son dieu, elle traduit en vers sonores l'Evangile et le poète place dans sa bouche quelques paraboles de Jésus. Ici l'impropriété choque d'autant plus que l'auteur a choisi parmi les instructions du Christ à ses disciples les deux plus puissantes en leur forme nerveuse, concise et complète : les paraboles sur la tolérance, celle de la lampe et celle du roseau. Saint Jean, dans une sécheresse grandiose, et en tous points admirable, cite et condense les paroles du Maître en quarante-huit mots exactement. Nous nous excusons de ces précisions indispensables à nos arguments. Rostand, lui, écrira :

*Si le roseau froissé souffre d'une cassure,  
Il n'achèvera pas le roseau d'un coup sec ;  
Si la lampe crépite en noircissant son bec,  
Il ne soufflera pas brusquement sur la lampe ;  
Mais pour que le roseau balance encor sa hampe  
Et l'offre encor, ployante, aux pattes de l'oiseau,  
Il raccommodera tendrement le roseau,  
Et pour que de nouveau la flamme monte et brille,  
Tendre, il relèvera la mèche avec l'aiguille.*

Ces vers, pour aimables qu'ils soient, ne valent pas le simple récit du disciple. Le poète ne pouvait d'ailleurs se sentir à l'aise dans ce délayage ingrat et d'autres que lui, parmi les plus illustres, se heurtèrent aux mêmes obstacles. Le long poème de M. d'Annunzio est aujourd'hui oublié, et c'est justice. On en pouvait dire ce que Byron répliquait à un de ses amis qui lui demandait s'il mettrait un jour en vers l'histoire de

l'indépendance grecque. « Certainement pas, répondit le grand Lord, car ni Dieu, ni la Guerre ne se mettent en musique ». Le poète italien n'a point pris garde à ce conseil : au début de sa carrière, il mit en musique, selon Byron, le Fils de Dieu ; maintenant il y met la Guerre. L'avis pourtant avait son prix, puisque malgré les ressources verbales et rythmiques du lyrisme latin, *le Christ* et les poèmes récents de M. d'Annunzio, le *Nocturne* excepté, ne sont que les frères indignes et pauvres de la resplendissante *Pisanelle*. « Il faut du soleil pour mûrir les poèmes et en Angleterre, je suis dans une cave, disait encore Byron ». Sans doute la guerre et le divin sont-ils des nuages que nul, Rostand, Maeterlinck, d'Annunzio n'aient réussi à les dissiper assez pour ôter à leurs tentatives cette saveur de fruits verts ! Toujours est-il que *La Samaritaine* fut retirée de l'affiche avant que son succès fût épuisé, Sarah Bernhardt devant partir pour Bruxelles. Rostand, pour la première fois, pouvait constater avec fierté qu'une de ses pièces attirait le grand public, il sentait enfin son auditoire plus près de lui, ce succès rendait moins amère l'injuste faillite de la *Princesse Lointaine*.

« C'est une fanfare de pantalons rouges ! » s'écriait Georges Thiébaud à propos de *Cyrano de Bergerac* qui venait de remporter sur la scène de la Porte Saint-Martin, le 28 décembre 1897, un succès éclatant. Les lignes consacrées à l'œuvre dans tous les grands journaux et publications littéraires sont fort instructives à relire à distance (1). « Succès de réaction » écrit-on un peu par-

---

(1) D'une façon générale, nous nous excusons auprès de ceux qui auront bien voulu prendre la peine de nous lire, de la brièveté de ces renseignements. Nous nous proposons de donner, quelque jour, à cette étude son complément nécessaire sous forme d'un ouvrage qui, sans épuiser la question, l'embrassera aussi complètement que possible dans la complexité de ses détails.

tout. Le public est lassé du théâtre exotique, scandinave ou germain, fatigué du théâtre naturaliste qui, malgré quelques pièces curieuses, révélatrices de grands dramaturges, tel cet étonnant *Maître* de Jean Jullien, tient mal ses brillantes promesses du début. D'autres feuilles content que la fortune d'Edmond Rostand est due aux convulsions politiques et religieuses du moment, que la victoire remportée est celle de l'esprit français sur l'obscur charabia international des admirateurs et pillards d'Ibsen. La *Libre Parole* écrit avec un sérieux déconcertant que la première de *Cyrano* est une bataille gagnée sur le *clan d'Israël* ; son rédacteur théâtral, s'il lui arrivait de manquer de style, n'était pas dépourvu d'imagination. Sans nier ce que de telles appréciations peuvent contenir de vérité, nous croyons à une plus simple explication des choses. En 1898, nous le verrons plus loin avec quelques détails, il n'y avait au théâtre aucun poète de premier ordre. On s'apprêtait à célébrer dans la plus stricte intimité les funérailles du théâtre en vers. On avait perdu tout espoir de résurrection, préparé la notice nécrologique, ce qui fait que l'apparition d'Edmond Rostand fut saluée de cris de joie. Mais, dira-t-on, Edmond Rostand n'était pas un inconnu. Presque : *Les Romanesques* avaient tenu peu de temps la scène de la Comédie Française, où elles n'atteignaient qu'en 1904 leur cinquantième représentation : la *Princesse Lointaine* avait été un glorieux échec ; *La Samaritaine* avait bien attiré le public et selon le jargon en usage « fait » de l'argent ; le départ malencontreux de la principale interprète avait empêché la notoriété naissante du poète de grandir. *Cyrano* révéla Rostand à la presse comme aux spectateurs : de là sa gloire rapide, injustifiée par certains côtés puisqu'on se servit de *Cyrano* pour dépré-

eier *Chantecler*, autrement riche de vers et de pensée, de là son renom mondial. Il n'en reste pas moins que ce drame avait permis que les obsèques de la pièce en vers fussent remises à une date ultérieure.

Rostand avait combiné dans son œuvre des tendances diverses et de prime abord inconciliables. Il admirait Hugo et ce très mauvais maître en matière dramatique risquait fort d'entraîner le poète dans une voie dangereuse. La rage des contrastes, parti-pris du romantisme, est un ressort dramatique décevant et factice. Le cadet de Gascogne serait vite devenu sous la plume de Hugo, auquel faisait défaut la mesure et la pondération que son disciple possédait, un monstre informe, taillé sur le patron de Triboulet, corps de courtisan et cœur de père, ou de Ruy-Blas, le laquais-grand homme. Rostand n'emprunte pas aux romantiques la psychologie enfantine et sommaire de leurs héros et — le ciel soit loué — celle-ci n'est plus de mise que dans les romans d'aventure et sous-produits à bon marché des usines Feuillade et Pierre Decourcelle. Mais il s'inspira de leur technique. Les tirades sont hugolesques, avec le doigté et la virtuosité en plus. Plus de ces fastidieuses et emphatiques énumérations de noms géographiques, villes, caps, îles, archipels, d'hommes célèbres et décédés, avec la liste de leurs titres et décorations, qui constituent la trame des passages à effet de Hugo. D'autre part, Rostand gardait un faible pour les friandises littéraires du XVII<sup>e</sup> siècle et il pastiche avec une évidente sympathie les tendres et sentimentalement subtiles élucubrations des membres de quelque académie galante. Exercice excellent, mais qui, à se prolonger, fatigue. Car on se sait plus si l'auteur raille,



s'il admire les vers que Cyrano envoie à la précieuse Roxane :

*Croyez que devers vous mon cœur ne fait qu'un cri  
Et que si les baisers s'envoyaient par écrit,  
Madame, vous liriez ma lettre avec les lèvres...*

vers qui eussent rendu jaloux le plus intrépide vocalisateur, familier des salons de la Marquise. Le poète marchait, sans souci du danger, sur la corde raide. Le cinquième acte par contre était d'une veine nouvelle et la mélancolie ajoutait ainsi à l'esquisse rutilante des scènes initiales une note grave, d'un or plus sombre. Rostand a, en effet, caractérisé la désespérance sereine de son héros en vers de douceur et de résignation :

*C'est justice et j'approuve au seuil de mon tombeau :  
Molière a du génie et Christian était beau.*

Il y a déjà dans ce cri, large et bruisant comme une aile, la calme déception du poète. Cette déception, le temps se chargera de l'accuser. *L'Aiglon* en sera une étape et *Chantecler* le dernier échelon. *La Dernière Nuit de Don Juan* est le trait final au bas d'une page ; l'auteur l'a tracé d'une main presque froide. Pour la première fois, il confiait son amertume à l'un de ses personnages, la triste fierté du Gascon deviendra douze ans plus tard la sonore chaleur du chant du coq et le halo douloureux qui nimbe le front du bretteur, qui fut tout et qui ne fut rien, l'oiseau éveilleur en sera auréolé. Les acclamations enthousiastes qui saluèrent l'auteur en la légendaire soirée de décembre 1897, avouons qu'il les mérita moins qu'à d'autres premières. Les jugements artistiques sont choses inexplic-

cables. On s'émerveilla au cliquetis des syllabes, à l'orchestration bruyante et colorée du deuxième acte, on ne reconnut pas dans les cent derniers vers du drame l'oraison sublime d'un grand poète.

*Cyrano* fut-il le simple reflet des préoccupations de l'heure ? Les adversaires de Rostand l'ont prétendu, qui ne lui veulent reconnaître que l'habileté d'avoir, en une époque trouble, su stimuler les passions nationales. Il faudrait, pour contrôler cette assertion, étudier le rôle joué par le poète dans la crise de croissance de cette République de vingt-huit ans. Rostand, nous le savons, fut toujours hanté par l'idée que l'artiste, quel qu'il soit, a la rude et inviolable consigne de prendre parti, lorsque l'existence d'un principe ou d'une idée est en cause. Cette obligation, il ne la transgressa jamais. Il avait joyeusement, et d'une foi juvénile, crié son amour pour la Grèce quand celle-ci subissait à nouveau l'étreinte sanglante du Turc, et son devoir, il l'avait accompli malgré les lâchetés ambiantes. En 1901, après l'agression anglaise en Afrique du Sud, il résumait son credo en demandant au président Krüger, vaincu, mais honoré, pardon pour tous ceux qui, sans protester, avaient laissé se perpétrer l'attentat :

*..... pardon pour le poète  
Qui n'a pas élevé la voix !*

Au jour de la catastrophe de 1914, il célébrera l'héroïsme de nos défenseurs et de quelques strophes parfaites grandira dans son malheur le roi Pierre I<sup>er</sup> de Serbie. Il est, malheureusement, toujours ingrat pour un artiste de dire son mot lorsqu'un événement politique vient à diviser l'opinion de son pays. Des diplo-

mates ou des gens avisés vous montreront que les Turcs étaient dans leur droit en combattant les Grecs en Morée... que les Anglais ont fait le bonheur des Boers et que le blason du Roi Pierre, ni celui des Garibaldiens chantés par Rostand, n'étaient sans tâche : le poète est un impulsif. Il s'imagina sur-le-champ que la justice est foulée aux pieds et son indignation est prête à défendre les causes dont la noblesse et l'équité sont sujettes à caution. C'est le danger de la politique sur les imaginations. La politique serait un divertissement sans rival, plus vain, plus séduisant et divers qu'aucun jeu, si elle ne donnait naissance à des cataclysmes. La vérité n'existe pas en politique ; deux hommes également instruits et sincères peuvent soutenir avec loyauté des arguments contradictoires et se passionner pour eux. La France, en ce temps-là, était passionnée par l'affaire Dreyfus.

De chaque côté de la barricade, des artistes prenaient position. Rostand, dès le début, entra dans les rangs des « revisionnistes ». Le premier manifeste qui éclata en bombe fut la pétition des écrivains en faveur de la révision du procès de 1894 : la signature de Rostand y figure. Il n'est pas indiscret de rappeler que d'autres hommes, peu suspects de sentiments anti-français, approuvèrent la requête : les noms de MM. André Rivoire et Daniel Halévy, celui de Marcel Proust, fort en honneur parmi nos nationalistes d'aujourd'hui, le prouvent assez. Le poète sortit encore de l'inaction au moment du procès du lieutenant-colonel Picquart. En 1898, peu de jours avant l'arrestation de ce dernier, il se rendait avec lui à une réunion en faveur de Zola. Les journaux nous confient que les deux hommes y furent sifflés. Le parti nationaliste — il venait de se baptiser ainsi depuis peu — avait délé-

gué les basses les plus puissantes et les tenorini les plus aigus de ses escouades. Un spirituel rédacteur de l'*Aurore* tenta de dénombrer les cris de ceux que M. Anatole France surnommait avec dédain les trublions. « Sur cent cris, rapporte-t-il, il y en avait bien cinquante de *Mort à Zola*, trente de *Mort à Picquart*, quinze de *Mort à Rostand* et cinq de *Mort à Reinach* ». Ce recensement inattendu donne l'étiage des popularités. La sympathie du poète pour celui qu'il appelait le charmant et vaillant lieutenant-colonel Picquart, devait se manifester encore : il signait la protestation contre sa détention. Son nom était encadré des plus fameux parmi ceux dont se glorifiaient les arts : Sully-Prudhomme, Sardou, M. Anatole France, l'helléniste Croiset, le maître-potier Gallé, vingt membres de l'Institut, des gentilshommes, parmi lesquels le comte Mathieu de Noailles, homme politique plus qu'homme de lettres, mais dont une très proche parente sacrifiait aux muses avec un certain éclat. Rostand aurait pu se trouver en plus mauvaise compagnie. Lorsque Zola, enfin, fut suspendu par le Conseil de l'Ordre de la Légion d'honneur, un certain nombre de littérateurs protestèrent : Paul Hervieu, Jean Aicard, M. Anatole France, M. Maurice Bouchor, Jules Barbier, de Pressensé, et bien d'autres, joignirent leur voix à celle du poète. Nous ne porterons aucun jugement sur son attitude. Fermement convaincu qu'une injustive avait été commise, il s'employa, dans la mesure de sa notoriété, à combattre pour l'effacer. S'il eut tort — l'avenir nous le révélera-t-il — il n'amointrit d'aucun calcul son beau geste d'idéaliste et n'en tira aucun profit. Alors qu'il lui eût été si facile, ses adversaires l'avouent eux-mêmes, d'exploiter le succès de *Cyrano* et de devenir le poète dont manquaient les partis qui com-

battaient la revision (la voix de Déroulède était inharmonieuse, celle de Coppée douce et faible), il choisit la route opposée. S'il se trompa, rarement artiste le fit avec plus de conviction et d'ardeur désintéressée. Il fut, en cette occasion, ce qu'il fut toute sa vie durant, entier dans ses enthousiasmes, malgré lui défenseur de toutes les causes où il lui semblait voir une souffrance inique, sentimental impénitent. S'il se trompa, pouvait-il le faire en plus honnête homme ?

Dans *l'Aiglon*, Edmond Rostand accuse déjà son évolution vers des thèmes moins romantiquement sommaires. La pièce, longue et compliquée, est bâtie avec une adresse surprenante ; le métier prodigieux du dramaturge se retrouve là dans une formule heureuse. Le poète avait élu le sujet le plus désespérant qui soit : la longue passion de ceux que la gloire hante. M. Beerbohm, dans un article de la *Saturday Review*, surnomma le Duc de Reichstadt, l'Hamlet autrichien. Le mot est émouvant, mais ne répond pas à la réalité. Les inquiétudes du fils de Napoléon I<sup>er</sup> sont d'un autre ordre que celles du petit prince danois dont la démence magnifique n'est point du tout le fait du Roi de Rome. Hamlet est une figure dessinée sur un fond sombre et semble le héros d'un théâtre naturaliste avant la lettre ; malgré ses monologues et ses rêveries, l'Aiglon est un frêle malade, mais qui s'inscrit, blanche silhouette, sur une campagne fleurie. L'extrême théâtre naturaliste n'aura, du reste, rien inventé qui ne fût déjà dans Shakespeare. Tout le *delirium tremens*, les accès morbides, crimes, viols, assassinats, documents humains de joyeuse mémoire, sont en germe dans son théâtre. Hamlet n'aurait pas semblé déplacé, en 1900, entre les extravagances de Strindberg et la phraséologie de M. de Curel. Ce n'est pas à dire que l'œuvre



de Shakespeare soit inintéressante : le génie du grand Anglais a gravé quelques vers éclatants qui sont le trésor du patrimoine britannique, mais il ne faut pas faire d'Hamlet le héros romantique par excellence. Il n'a, si l'on veut bien s'y arrêter un instant, rien d'un Faust, et — nous en demandons pardon à Sainte-Beuve et à Brunetière, — est en somme moins romantique qu'un quelconque OEdipe très classique. Romantique, *Hamlet* ? Quel nom donnerons-nous alors à *Manfred* ! Rostand n'a pas tenté une tragédie shakespearienne, il a ébauché autour de la personne du fils malheureux de l'Empereur, dans le cadre de Schœnbrunn, des figures diverses, dont certaines nuisent à la simplicité de la pièce. Emile Faguet avait applaudi au succès des œuvres de Rostand, il avait pourtant ne pas aimer *l'Aiglon*. La critique qu'on en fit généralement peut se résumer en quelques lignes. Le premier acte est gai, turbulent, haché, mais caractéristique de l'époque et des mœurs de ceux que Napoléon I<sup>er</sup> avait traités sans indulgence de somptueux imbéciles. La mélancolie, la souffrance du duc imprègnent d'un parfum persistant les dernières scènes. Le prince a claironné d'une voix joyeuse les exploits de son père devant ses précepteurs autrichiens, mais sa nostalgique langueur l'a repris et il ne sera plus, devant sa mère, qu'un enfant inquiet et las. Le deuxième acte contient une remarquable partie épique. Les tirades de Flambeau, nettes et sonnantes, font sur une salle de spectacle un effet indéniable. Au troisième acte, la pièce perd de son intérêt, elle est obscure par endroits, parfois d'une rhétorique lourde. La brillante apostrophe du chancelier Metternich au petit chapeau de l'Empereur ne suffit pas à faire accepter la dernière scène de l'acte qui semble orienter l'action vers un dénouement mélodramatique

à la Dumas père. Un dramaturge tel que Rostand pouvait se permettre de jouer davantage avec la difficulté. En revanche, le cinquième acte, celui de la mort de Flambeau, est d'une tragique et grandiose horreur à laquelle peu de poètes ont atteint et ses vers ne seraient pas indignes d'être comparés aux angoissantes beautés du *Roi Lear* ou de *Macbeth*. C'est par là, par ce chant décisif, que la pièce prend son sens, c'est par là que l'action se termine. Le dernier acte n'est qu'une conclusion scénique dont l'intérêt logique ne se faisait pas sentir, mais où Sarah Bernhardt eut l'occasion de nous émerveiller au spectacle d'une agonie silencieuse et lente, avant que la mort ne se soit emparée de celui qui fut

*L'enfant au col brodé qui, rose, grave et blond,  
Tient le globe du monde ainsi qu'un gros ballon,*

et ne l'ait transformé en le calme dormeur de la Crypte des Capucins. En compensation de leurs défauts, ces six actes contenaient quelques vers de bronze et de marbre, tels ces stances du Duc de Reichstadt, qui sont dans toutes les anthologies ;

*... Ah ! Je vais régner ! J'ai vingt ans !  
Une aile de jeunesse et d'amour me soulève ;  
Ma capitale, tu m'attends.... (1)*

et justifient à elles seules le succès qu'à l'instar de *Cyrano* remporta *l'Aiglon*.

La modeste bibliographie qui complète ces lignes montre qu'alors la renommée du poète avait franchi

---

(1) Les dites stances sont habituellement supprimées à la représentation, comme tant d'autres vers, qui ne sont pas, tant s'en faut, choisis parmi les plus mauvais.

les frontières et que tous les pays du monde avaient entendu et admiré la fantaisie cavalière du Gascon, comme la gracilité douloureuse du duc Franz. Mais la santé de Rostand avait souffert. Il quitte donc Paris, sans regrets, avoue-t-il, et passe l'hiver de l'année 1900 dans les Pyrénées. La tendresse qu'il leur portait ne s'était jamais démentie. En 1893 il avait chanté son amour pour la terre pyrénéenne en strophes nerveuses et pressées, comme la démarche même des paysans guipuzcoans, et il nous confiait l'affection qu'il portait aux fleurs, aux animaux, aux gens de cette contrée sauvage et parfumée. Il s'étonnait lui-même de son attirance magique.

*Où donc est-elle cette force,  
A quoi je sens que j'obéis.  
Dans quelle fleur ? Sous quelle écorce ?  
D'où vient que j'aime ce pays ?*

C'est qu'à Cambo les mois pluvieux et gris d'hiver lui étaient des mois de soleil et de calme. Aussi ne voulut-il plus se séparer de cette campagne, où décembre le surprenait, travaillant les fenêtres encore ouvertes. Il pénétra mieux les charmes du pays, et un jour, au cours d'une randonnée, il découvrit de son cheval la colline qui allait être *Arnaga*. C'était une arête rugueuse, couverte de genêts et de fleurs sauvages ; la Nive, à ses pieds, semblait un mince ruban bleu. Un ruisseau minuscule arrosait les terres, les paysans l'appelaient l'Araga. La rauque sonorité du nom déplut au poète, il lui ajouta une lettre, et de ce jour les champs incultes devinrent *Arnaga* (1). La maison

---

(1) Une autre version moins poétique assure qu'un journal annonçant l'achat de la propriété ayant ajouté une lettre au nom, celui-ci, ainsi transformé, enchanta Edmond Rostand qui l'adopta.

s'éleva rapide et joyeuse avec son toit basque de bois, chapeau brun singulier couronnant des murs blancs et rouges, éblouissants. La construction de cette demeure rentrerait, elle aussi, dans le cadre de notre étude, car au même titre que *Chantecler* ou *l'Aiglon*, elle est une œuvre du poète. Actif, il'en dessina la façade et les détails, et Albert Tournaire, l'architecte qui la réalisa, eut souvent, mêlés à ses devis, les croquis coloriés et les dessins à la plume du Maître. Celui-ci anima les maçons et les peintres et leur fit accomplir des prodiges. Tout serait à étudier et à comprendre, car tout, du hall à double arcade qu'éclaire la frise d'Henri Martin jusqu'aux cyprès qui regardent l'Espagne a été rêvé par un artiste. La maison du poète renferme des pièces dont s'enorgueillerait un musée, les peintures de Gaston La Touche n'y sont pas moins gracieuses que les courbes douces des jardins à la française. Les jardins d'Arnaga ! Ils furent, pour tous ceux qui eurent le rare honneur de les visiter, un enchantement. Des chênes, dont l'entrecroisement des branches construit une nef altière ornent le parc. Des tilleuls transplantés d'un parc centenaire, encadrent le jardin. La pièce d'eau fut dessinée par le Maître et le style de l'Orangerie, dans sa paisible et complète beauté, rendrait jaloux celui de Trianon. Les fleurs, les roses surtout, le poète a voulu qu'elles soient chez lui, non un simple ornement, mais la raison d'être de ses parterres. Leur rouge éclatant ou leur blancheur immaculée font autant de taches changeantes sur l'écran noir et mouvant des ifs, et à la saison des lys les parterres sont constellés d'astres blancs. Arnaga est un poème de pierre et de gazon. Rostand lui avait choisi un cadre digne de ses beautés. Les petits villages basques s'étagent aux pieds de l'har-

monieuse demeure, et leur couleur luisante les fait ressembler à autant de joujoux frais et neufs. Dans leur consonnance étrange, Ustaritz, Jatxsou, Cambo, ils nous apparaissent lointains, et sur tout le paysage, le miracle radieux et quotidien du soleil. Rostand n'avait pas besoin d'aller chercher plus loin la source de son inspiration ; dans ce décor féérique il pouvait, à loisir, s'extasier devant l'horizon qui s'empourpre ou devant le maître terrible et ravageur du pays basque, le vent. Le soir rendait sans doute mystérieux à Arnaga les parcs d'ombre et les pergolas, le matin illuminait les jardins que le génie d'un homme avait voulus compliqués et géométriques, là où paissaient les chèvres espagnoles au poil ras. Arnaga est pour nous deux fois admirable : c'est dans ses allées, dans ses bois, dans ses champs que le poète mûrit son chef-d'œuvre, c'est de là que le coq de *Chantecler* lança son premier cocorico sur la balustrade de pierre de la terrasse. Le souvenir du créateur ne saurait donc s'évader de ces lieux, et quoi que le présent ou l'avenir disposent, la maison brune et verte, qui domine la Nive, demeurera toujours la maison d'Edmond Rostand.

*Chantecler* est la pièce capitale de la vie du poète. Il y consacra dix ans de son existence brève. En 1903 il lisait à Coquelin aîné, à Jean Coquelin, à Hertz, directeur de la Porte Saint-Martin, 1.500 vers de sa nouvelle œuvre, et un mois après, en janvier 1904, les quatre actes étaient presque terminés. Mais le deuil, la maladie, le souci de faire mieux encore retardent l'achèvement du drame. A Paris, les imbéciles et les journaux raillent l'effort du grand poète, le boulevard fait des mots et tous les eunuques de la littérature proclament que Rostand ne produira plus rien. Pour comble de malheur, Coquelin doit emmener, en juin 1905, une

tournée dans l'Amérique du Sud ; cette tournée se prolonge, une seconde vient même s'y ajouter. L'acteur est alors en possession de son rôle et rentre en France, prêt à le jouer. Mais il tombe malade, une broncho-pneumonie se déclare et *Chantecler* est remis à plus tard. Coquelin rétabli, Hertz annonce que la pièce sera représentée pendant la saison 1906-1907, à la Gaité. Des bruits inquiétants viennent alors de Cambo, le poète est à son tour alité ; on parle d'intervention chirurgicale, d'appendicite, on raconte aussi qu'il n'y a là que des prétextes et que *Chantecler* ne verra jamais le jour : la haine et l'envie ne désarment pas. Rostand se remet lentement, et en 1908, enfin, Hertz, Jean Coquelin et le dessinateur Edel partent pour Cambo. Ils doivent y régler les détails de la mise en scène et des costumes. Cette étude sera longue, car le poète ne veut rien laisser au hasard. De fait le travail du dessinateur fut considérable, la pièce étant une véritable arche de Noé. Elle ne comprenait pas moins de 130 espèces d'animaux, parmi lesquels 48 coqs, 21 hiboux, 8 canards, 8 lapins, 7 vers luisants, 6 poussins, 8 crapauds, 3 pigeons, sans compter les cygnes, les cochons d'Inde et autres animaux domestiques. M. Edel les dessina et les étudia avec un soin parfait. Enfin, MM. Jusseume, Amable et Paquereau brossèrent les décors, M. Amable celui du premier acte, M. Jusseume ceux des second et quatrième actes, M. Paquereau celui du troisième. Rostand se montra attentif aux détails les plus humbles de la réalisation de son poème, il écrivait aux décorateurs pour leur indiquer ses idées et de quelle teinte ils devaient peindre le collier du harnais qu'on voit au premier acte ou les champignons qui ornent le décor de la forêt. Ses lettres à ce sujet sont des merveilles de précision



et de goût. Le poète aborde les questions techniques de la décoration avec une science et une érudition surprenantes : ses rêveries durant les longues soirées d'Arnaga n'ont pas été perdues. A côté de son nom illustre, nous souhaitons que l'histoire n'oublie pas complètement ceux de deux artisans qui travaillèrent de longs mois à la besogne ingrate qui consista à vêtir de plumes et de poils les bêtes imaginées par l'artiste : M. Louw et M<sup>me</sup> Guillouet, costumiers en chef du Théâtre de la Porte Saint-Martin, ont droit à une part de nos remerciements. Auteurs, acteurs, décorateurs travaillèrent toute l'année 1908 (1). Les répétitions commencèrent le 27 septembre, elles furent longues et pénibles. Rostand vint à Paris au milieu du mois de janvier 1909. La santé de Coquelin donnait des inquiétudes. L'espoir revint, le grand comédien paraissait guéri, quand subitement, le 27 janvier, il disparaissait, emporté par une embolie au cœur. Les compétitions furent nombreuses autour de cette lourde succession artistique, et c'est en juin 1909 seulement que Hertz et M. Jean Coquelin signèrent enfin le contrat qui confiait à M. Lucien Guitry le rôle du Coq.

---

(1) C'est un volume entier qu'il faudrait consacrer à la mise en scène de *Chantecler*. Tel costume a demandé à M. Edel et à ses adjoints, mécaniciens, monteurs, des semaines de labeur. Le chien, en particulier, fut pourvu d'un dispositif ingénieux qui permettait à Jean Coquelin, qui interprétait le rôle de Patou, et qui le jouait debout et non à quatre pattes, comme on pourrait le supposer, d'actionner les pattes de derrière de l'animal. Le paon avait été doté d'un dispositif tel qu'il pouvait, par un jeu de poulies, déployer à volonté sa queue multicolore et, lorsque le lecteur saura que cette dernière atteignait un développement d'un peu plus de cinq mètres, il comprendra la difficulté d'une pareille invention. La construction des accessoires de scène, sabot, chaise, brancards, tous à l'échelle des animaux, fut exécutée avec autant de minutie, l'auteur vérifiant, contrôlant les moindres détails. Patience et conscience admirables, mal comprises et mal récompensées...

Quatre décors splendides, le principal rôle tenu par un excellent acteur, une mise en scène impeccable, des vers tels que la scène française en entendit bien peu, tel fut *Chantecler*. Les meilleures parties des œuvres antérieures de Rostand semblent singulièrement pâles à côté de ce drame clair et joyeux, à côté des coups de bec précis et meurtriers du merle, à côté de la musique tragique et assourdie qui se dégage du complot des nocturnes. Dans l'immense forêt qu'est *Chantecler*, on découvre, certes, quelques fleurs rares et délicates ; il y a, de ci de là, des spécimens bizarres, contre-sens botaniques issus d'un croisement artificiel, dont on peut craindre que les fleurs ne se fanent au premier vent ; mais il y a surtout, et cela seul est mémorable, le parfum magique que répand l'ensemble : chaque brin d'herbe est devenu une cassolette d'Orient. On finit par s'extasier moins devant les tours de force, déconcertants en vérité, accomplis par l'auteur, que devant cette atmosphère de saine chaleur où flotte la divine odeur de la poésie. Un critique a dit que *Chantecler* était la pièce que les Romantiques n'avaient pas su réaliser : nous ne croyons même pas qu'ils auraient eu l'audace d'y songer. Pour rêver à un aussi vaste dessein, il fallait sentir en soi un poète lyrique, un moraliste, un satiriste et un observateur. C'est beaucoup à la fois et c'est la raison pour laquelle il fallait être pourvu de qualités peu ordinaires pour s'y hasarder. Lorsqu'on nous rejouera *Chantecler*, nous souhaitons qu'on pénètre mieux qu'il y a quatorze ans, les deux derniers actes : le troisième, le jour de la Pintade, où l'ironie moqueuse de Rostand est voisine du rire de Molière dans ce qu'il a d'ardent, et le quatrième, la nuit du Rossignol, où la prière des oiseaux a la sérénité sonore des plus beaux hymnes. Edmond Rostand atteint parfois dans cet ouvrage à la plus haute

expression de la poésie, à celle où les mots disparaissant d'eux-mêmes font naître en nous un monde de sons et d'images. Et cependant *Chantecler* ne fut qu'un glorieux insuccès.

Et cependant le poète avait légué à l'art un testament d'une beauté souveraine. Il avait chanté le travail, l'enthousiasme, la foi en son destin et en la grandeur de sa tâche. Le coq fait lever le soleil que les forces hostiles de la nuit, hiboux, chats-huants, redoutent. A ces rapaces s'ajouteront toujours, et comme cela fut douloureusement vrai dans le cas de Rostand, les ennemis personnels de l'éveilleur d'aurore, le chat, le chapon ou la taupe. Le règne du coq, clarté, simplicité et naïve jeunesse, sera éternellement menacé par le snobisme, l'obscurité prétentieuse et le scepticisme ironique. Sous les plumes pailletées d'or du paon, sous l'habit noir du merle, Rostand a gaîment silhouetté les éternels adversaires de la lumineuse raison. Avec quelle force impitoyable il a dénoncé leur influence mauvaise : ne l'avons-nous jamais rencontré, ce paon décadent qui a lu Mallarmé sans le comprendre et les apôtres du Nord, qui se borne à lancer dans le salon d'une pintade, pour diminuer le pouvoir du grand coq simple, les coqs fabriqués et remarquables parce qu'étrangers ? Est-ce une pure invention d'artiste que ce merle siffleur auquel un chapelet de mots spirituels sert à railler l'effort des créateurs, et ne l'avons-nous jamais détesté chez personne, ce faux humour qui ne cache que l'impuissance, l'égoïsme et l'envie ? Rostand n'avait aucune illusion sur son œuvre, il y travaillait, persuadé qu'il se devait de chanter pour son vallon.

*en souhaitant*

*Que dans chaque vallon un coq en fasse autant...*

Il a voulu lancer son appel à la lumière, le premier,

dans le noir, et il nous semble que, pour sa gloire, d'autres voix commencent à faire écho à la sienne. Le coq combattra pour son secret contre Pile Blanc, le bretteur, et la foule le hue : mais lorsque l'épervier dessine son ombre redoutable sur le sol, c'est sous les ailes de Chantecler qu'elle se cachera : symbole trop véridique de la lâcheté humaine. Les crapauds tenteront de s'emparer de Chantecler et de le glorifier pour le seul plaisir de diminuer un autre artiste, le rossignol, ils tenteront de mettre en conflit les deux oiseaux chanteurs, mais leur calcul sera déjoué : celui dont la voix ne sait pas charmer et qui éveille et celui dont le chant de cristal est le cœur de la forêt, s'entendront par-dessus les crapauds. Ainsi, ceux dont l'âme est emplie du même besoin d'idéal, s'entendront comme le coq et le rossignol, par-dessus la jalousie, la haine et la peur. La faisane, cet être féminin « *pour qui l'idée est la grande adversaire* », jalouse l'aurore, mais du moins elle se sacrifie et meurt pour le coq : contraste émouvant et réel. Enfin Rostand a voulu placer aux côtés de Chantecler un ami : le chien. C'est Patou qui dénonce au coq les méfaits de l'éventail du paon et des sarcasmes du merle, c'est lui qui sauve la faisane des plombs du braconnier, lui dont les grognements protègent le petit royaume qu'est la ferme.

Les vers de *Chantecler* sont lourds d'une substance unique, un charme vous enchaîne dès qu'on pénètre dans ce bois touffu et mélodieux, comme une symphonie wagnérienne, mais ici la magie dure jusqu'au dernier mot de l'œuvre. Le coq a pu voir que le jour brille sans qu'il ait chanté et regagner sa basse-cour, plus humble et plus modeste, en sachant que son rôle n'est exceptionnel ni divin. S'il retourne vers sa ferme, c'est parce que d'autres croient à son pouvoir

alors qu'il en doute : la poésie s'achève ainsi sur un hymne à la patience et au courage quotidiens. Rostand, hélas ! avait accumulé pour le public d'alors trop de raretés, trop de finesses subtiles. La pièce, par sa philosophie courageuse et haute, surprit les auditeurs et les mêmes qui, un an plus tard, allaient interrompre de leurs aboiements, les représentations du *Martyre de Saint-Sébastien*, autre chef-d'œuvre, s'ennuyèrent à *Chantecler*. La parole d'Henry Bataille serait-elle donc juste, inlassablement et sans exception : « C'est toujours et seulement pour ce qu'elle contient de vérité qu'une œuvre nouvelle choque ses contemporains. C'est toujours et seulement pour ce qu'elle aura contenu de vérité que cette œuvre est appelée à subsister dans l'avenir. »

Déjà, pour que nous déplorions avec plus de raisons la disparition d'Edmond Rostand, le destin nous a offert la *Dernière nuit de don Juan*. L'antique histoire de Don Juan, que le XIX<sup>e</sup> siècle semble avoir déformée à plaisir, nous a paru ramenée à de justes proportions. Le Burlador, qui demandait à l'amante — autant dire à la passante, — le vulgaire contentement d'un caprice, devenait après Mozart et Pouchkine, impertinent et sentimental. Alexandre Dumas et Alexis Tolstoï précipitèrent l'évolution, en faisant de l'assassin, lâbleur et méridional, aux gestes de gueux-grand seigneur, un imaginaire aux répliques fines dont la sensualité se portait en épingle de cravate. Edmond Rostand a caractérisé en quelques traits mordants le Don Juan primitif, lâche, égoïste, fat, et fait claquer les répliques du diable comme des gifles. Après *Cyrano*, après *Chantecler*, le poète, rigoureusement logique, terminait sa vie en glorifiant les éternelles beautés de l'âme, en don Juan bafoué. Il nous mon-



trait, et il y a là quelque amertume, que tous les faux semblants dont son héros se leurre, depuis sa rage de domination jusqu'au regret des beautés enfuies, ne servent qu'à travestir une passion plus servile et plus basse, celle de la simple chair. Le trompeur de Séville n'a pas vaincu, n'a rien connu et ne distingue plus sous les masques de Longhi, aucune figure familière. Il n'a recherché que l'apparence des choses ; aussi, après une existence vide, se verra-t-il refuser par le diable la mort des héros et des sages. La punition réservée à don Juan sera plus terrible que l'Enfer, il vivra à jamais dans un théâtre de carton et deviendra une éternelle marionnette.

Il est malaisé de porter un jugement sur cette dernière œuvre du poète. La profondeur et le raccourci du symbole ont une grandeur impressionnante et le sentiment de pitoyable humanité qui l'anime la rend comparable aux meilleures tentatives des plus grands romantiques. Mais l'exécution proprement dite et le style ne se maintiennent pas à la hauteur de l'idée génératrice. Les deux actes seraient un continuel enchantement par les réminiscences de lectures, l'érudition et la poésie qu'ils contiennent, s'il n'y avait pour les recouvrir, tant de lourdeurs et d'impropriétés (1). M. Fernand Gregh, dans un article sur le poète, croyait voir dans de mauvaises habitudes rhétoriques et dans une culture poétique initiale médiocre, l'explication de ces travers. Trop souvent, il est vrai, dans la *Dernière nuit de don Juan*, l'auteur exprime une pensée simple, sous un déguisement gauche,

---

(1) Il est juste de signaler aussi que *La Dernière Nuit de Don Juan* est un poème inachevé et n'aurait certainement pas été représentée, du vivant de l'auteur, sous la forme dans laquelle on l'a trouvée.



recherché et contourné. Il semble que depuis *Chantecler*, le poète ait éprouvé une certaine difficulté à se traduire en une langue directe et sobre. L'élégance de son vers n'est plus celle d'une statue de marbre aux proportions harmonieuses, mais, compliquée et frêle, celle d'un bibelot d'étagère. Le poète fait preuve d'indiscutables qualités d'artisan doué, mais il ne nous donne plus que l'impression d'un virtuose. Quelques lignes de la pièce sont ainsi de miraculeux rétablissements sur la corde raide, si l'on peut se permettre cette comparaison familière ; nous avons discerné l'habileté, nous avons eu peur de la chute et notre plaisir s'en ressent. Simple délassément d'artiste où ne se retrouve pas le coup d'aile de *Chantecler*. Parfois même Rostand se contente d'à-peu-près assez contestables, sa pensée reste flottante, il ne cherche plus à préciser, à condenser et à décanter. Il tient à une image, mais n'a pas le souci de la fixer. Il se borne à suggérer, vaguement, et son travail de mise au point, c'est au lecteur de le parfaire.

....*Sur l'eau rose et brune,  
Chaque bateau traîne un tapis et la lagune  
Comme une Putiphar qui voit fuir un manteau  
Semble par son tapis retenir le bateau....*

De plus, la prosodie est souvent hésitante et l'auteur se satisfait à bon compte. La nonchalance peut être un charme, il sied qu'elle ne soit pas outrée et la mesure est difficile. Les premiers vers du prologue, notamment, ont une allure d'inachevé, à laquelle on sent que si l'auteur laisse, sans protester, passer quelques pauvretés, c'est qu'elles lui sont indifférentes. Une telle résignation nous surprend. N'est-elle pas le

signe de la lassitude du poète ? Peut-être. Si l'on considère en fin de compte que la pièce, malgré ses faiblesses, a des coins extraordinaires de philosophie douloureuse et poignante, c'est malgré tout le digne adieu d'un artiste.

*La dernière Nuit de Don Juan* est, en effet, la dernière œuvre théâtrale connue du poète. Elle fut représentée sur la scène de la Porte Saint-Martin, le 10 mars 1922, plus de trois ans après la mort de son auteur. La guerre avait détruit les illusions chères à ce dernier et il avait écrit le *Vol de la Marseillaise*, au sujet duquel il y aurait tant de restrictions à faire. Le poète avait embouché la trompette guerrière, rôle qui ne convenait ni à son talent, ni à sa voix. D'autres artistes s'abusèrent de même, parmi les plus fameux. Un jeune poète hongrois de vingt-deux ans, qui devait mourir deux ans plus tard, aviateur abattu par les mitrailleuses italiennes en Vénétie, écrivait au plus illustre des Italiens : « D'Annunzio, d'Annunzio, la sauvage déesse des combats peut-elle être la muse de ta poésie ? » Elle le devint et le lyrisme fut une arme ! Qu'ont-ils pensé, devant cette aberration étrange, les divins et silencieux amis du Commandant, les pacifiques oliviers du lac de Garde ? Rostand succomba à la même erreur, et pendant cette odieuse période il chanta. Quelques pages de son recueil sont admirables, il ne nous semble pas moins que la mort parlait trop durant ces mois pour que le son d'une voix humaine ne parût pas amoindrie.

Edmond Rostand fermait les yeux à la lumière le 3 décembre 1918. Il songeait alors à d'autres œuvres et mettait la dernière main à son *Don Juan*. Il repose, avec ses aïeux, au cimetière de Marseille. Les honneurs officiels ne lui auront pas manqué : élu à l'Aca-

démie Française en 1902, il y fut reçu le 4 juin 1903 et prononça en un discours attendri et ironique un peu, l'éloge de son prédécesseur, le vicomte Henri de Bornier. Il glissa dans ses fleurs quelques épines et reprocha à son devancier « d'avoir joué d'une flûte exagérément parthénienne et d'avoir composé des ouvrages un peu trop Rostopchine ». Rostand avait été promu commandeur de la Légion d'honneur le 27 juillet 1911. Il avait épousé en 1890 M<sup>lle</sup> Rosemonde Gérard, fille du colonel comte Gérard et petite-fille de Maurice, comte Gérard, grand chancelier de la Légion d'honneur, maréchal de France, sénateur de l'empereur Napoléon III et vainqueur de Ligny. M<sup>me</sup> Edmond Rostand a écrit en 1890 un volume de vers remarquable par sa grâce et sa fraîche jeunesse. Elle signa ensuite, en collaboration avec son fils Maurice, diverses œuvres, parmi lesquelles *Un bon Petit Diable*, d'après la comtesse de Ségur, dont les trois actes en vers furent représentés au Gymnase le 22 décembre 1911, et le livret d'un opéra-comique, *La Marchande d'allumettes*, représentée sur la scène de la rue Favart, le 22 février 1914. Son œuvre de début, *Les Pipeaux*, fut couronnée par l'Académie Française. Les deux fils d'Edmond Rostand portent avec éclat le nom lourd de gloire de leur père ; l'aîné, M. Maurice Rostand, s'est placé au premier rang des poètes lyriques contemporains : son drame, *La Gloire*, est une œuvre d'une inspiration remarquable par sa profondeur et sa poésie ; il fut acclamé unanimement. *Le Phénix*, *Le Masque de fer*, plusieurs romans et recueils de vers ont confirmé sa jeune maîtrise. Le cadet, M. Jean Rostand, s'est signalé par quatre essais mordants et vigoureux : *La loi des riches*, *Pendant qu'on souffre encore*, *Ignace ou l'écrivain*, *Deux Angoisses*.

Edmond Rostand laisse une œuvre qui compte des défenseurs et des partisans enthousiastes : elle fut aussi violemment attaquée. A-t-il réussi ce qu'un poète, n'est-ce pas Léopardi, appelait *la divine escalade* ? A-t-il manqué de courage, de confiance en lui. Théodore de Banville disait : « On meurt de ne pas oser. » Rostand a-t-il su être audacieux ? Doit-on croire avec M. Lucien Dubech que Rostand est un poète de quinzième ordre, qui ne savait pas écrire en français et dont les œuvres respirent le ridicule ou l'ennui, ou avec M. Robert de Flers qu'attaquer l'œuvre d'Edmond Rostand, c'est s'en prendre à la poésie française ? Que le lecteur veuille bien nous faire crédit sur ce point : nous n'avons que le désir de nous promener en sa compagnie dans un parc enchanté.

\*  
\* \*

Déjà, ce premier coup d'œil sur la vie du poète, si intimement liée à son œuvre, nous donne de précieuses échappées sur cette dernière. Pour en mieux pénétrer le sens, pour la suivre sans étonnement dans son évolution, pour pouvoir comprendre en un mot, quelle bouffée d'air frais, elle apportait, nous ne croyons pas superflu de jeter un bref regard sur le théâtre d'avant 1890, qui est aussi désagréable à contempler que le Trocadéro ou la Tour Eiffel, derniers vestiges, avec quelques auteurs qui s'obstinent à produire encore, de cette époque prétentieuse et outrée.

\*  
\* \*

Au théâtre, il y avait trois noms, trois hommes de valeur inégale. Le premier, psychologue habile, vrai parfois, mais surtout souple, intrigant, intéressant,

que la rageuse colère de quelques préfaces colorait de temps en temps, où il y avait de tout comme dans ces bazars orientaux auxquels son esprit vif et décevant ressemblait. qui écrivait des pages chaudes, lesquelles, brise des Antilles ou gouttes de sang créole, détonent admirablement dans une œuvre souvent sèche, passionné, peu profond, mais à l'affût de la mode en littérature. merveilleux tireur, malgré quelques coups de fusil sans portée, dominant son époque par le brillant de son intelligence plus que par la netteté de ses jugements. s'appelait Alexandre Dumas fils.

Le second, Emile Augier, lourd, puissant, un peu bovin, érigea le respect de la bourgeoisie en dogme et en culte divin. Ses pièces sont de longues cantates de néophytes chantant ce dieu hybride, proposé à l'adoration des foules par le cerveau de cet honnête homme qui se serait dépensé plus utilement dans l'exécution de travaux de serrurerie et d'ébénisterie domestiques. Il ne reste rien de lui aujourd'hui.

Le dernier enfin, Victorien Sardou, semait sur le monde ses affiches de la *Tosca* et de *Fédora*, ainsi que le bruit de ses triomphes. Ses pièces se révélaient commerciales, mondiales et dénuées d'art.

Alexandre Dumas Fils a toujours fait preuve d'un certain courage littéraire, et en cela il vaut déjà mieux que ses rivaux. *La Dame aux Camélias*, dont le romantisme sensiblard et à fleur de peau donne aujourd'hui à toute une génération une crispation continue, recèle quelques pages d'une sensualité neuve, inattendue et prenante. *Francillon*, *Denise*, *La Princesse George* montrent que Dumas possédait une largeur de vue, une sensibilité ignorées d'un Augier ou d'un Sardou, et si véritablement *La Femme de Claude* n'est qu'un mau-

vais prêche de révérend bilieux et anglican, *l'Ami des Femmes* ou le *Demi-Monde* ouvrent la voie à la pièce où il sera permis d'étudier la crise sans pruderie et sans cynisme.

Quoi qu'on en ait dit Paul Hervieu n'a pas été le meilleur élève de Dumas. Il a déformé les enseignements de son maître, il a étouffé sous des artifices de scène qu'il croyait habiles les germes de vie douloureuse que contenaient les deux pièces de Dumas, *Denise* et *L'Etrangère*. Un seul écrivain, à notre sens, a profité de l'expérience de Dumas, un seul a développé, agrandi les ébauches de théories éparses, théorie de l'amour pitoyable, théorie du respect et du pardon, un seul a, en poursuivant une œuvre logique et humaine, donné une éclatante conclusion aux idées souvent trop vagues et trop flottantes de Dumas, un seul l'a dépassé en rejetant le fatras de prédicateur dont il s'encombra, a été, bondissant de la même plate-forme, beaucoup plus haut et beaucoup plus loin : Henry Bataille. Dumas ne paraîtra probablement pas à la postérité un auteur de premier plan, il fut simplement, et cela est déjà quelque chose, un utile jalon. Les paladins défenseurs et militants du Théâtre Naturaliste qui rêvaient de l'abattre n'ont fait que le piller et, s'il ne faut citer qu'un seul exemple, *La Chance de Françoise*, de M. Georges de Porto-Riche — M. Antoine le remarque lui-même dans ses souvenirs — relève sans nul doute de l'inspiration du tant honni Dumas. Il fut le guide de ceux qui, lassés par les factices innovations du Théâtre Naturaliste, ont cherché à écrire avec plus de vérité et moins de conventions que lui-même, se servant des mêmes matériaux que lui : ces auteurs ont exécuté le tableau dont Dumas avait réalisé l'esquisse. Il a ravitaillé en idées et en mots quelques-



uns de nos plus notoires dramaturges : ce n'est pas un maigre honneur.

Les mérites d'Augier sont moindres. Il avait tenté, en bourgeois héroïque et confiant, l'étude et la glorification de la classe dont il sortait. Il n'aura réussi qu'à se faire oublier, complètement et irrévocablement, moins de quarante ans après sa mort. Il n'a jamais pu se débarrasser de l'influence qu'eut sur ses jeunes ans le lamentable Ponsard, il a toujours trainé à sa suite un halo fait de très vieille poussière, de platitude que n'excuse aucune naïveté, une poudreuse et affirmative croyance en la grandeur de son propre rôle. Il a disparu tout entier en quelques années, celles de ses pièces que l'on relit doivent être démaillotées comme des momies, elles sentent la cendre et le parfum des choses mortes depuis longtemps.

Sardou a lutté avec tapage et avec un grand succès tant qu'il a vécu. Il a eu la joie, et il en était fier, dit-on, de se faire applaudir par une miss au balcon d'un théâtre de Singapour ou de Bangkok, par un Parisien de Paris ou un, quelconque Scandinave. Sardou avait réalisé en effet avec succès l'esperanto de l'indigence artistique. Il n'y a pas un atome d'art, pas un seul, dans ces magnifiques et solides constructions, faites pour l'exportation et pour Sarah Bernhardt, composées pour plaire aux cerveaux yankees les moins éveillés, dûes au charpentier Sardou. Il a prouvé avec une déconcertante férocité qu'on pouvait réussir au théâtre sans posséder aucune des qualités de l'artiste, en connaissant parfaitement son public et la pauvreté des exigences de ce dernier. Ses pièces que l'on reprend avec un touchant et pieux souci plairont sans doute encore à une grande partie du public, elles sem-

bleront aux gens un peu difficiles inconcevables de puérilité et d'insignifiance. Il dirigeait sa production littéraire comme il aurait fait d'une maison de commerce ; ce négociant habile a passé son existence à jouer à cache-cache avec les sciences historiques, il a gagné à ce jeu beaucoup d'argent, il serait vraiment trop scandaleux qu'il y ait aussi conquis l'estime des lettrés. Sardou eut, peut-être, de tous les auteurs de son époque, les plus nombreux applaudissements, ses pièces triomphèrent la plupart, et pourtant l'on peut dire qu'il n'y avait rien en lui qui fût d'un artiste ou d'un psychologue.



A la citadelle, dont Sardou et Augier défendaient les redoutes avancées et dont Dumas le plus subtil, gardait le donjon, le cœur. M. Antoine et ses troupes donnèrent l'assaut à partir de 1887. La personnalité de M. Antoine est fort intéressante. Passionnément épris de théâtre, fureteur de livres, mélangeant dans une admiration bizarre et macédonienne Zola et Banville, le piment et le bonbon anglais, d'un jugement artistique, tantôt solide et droit, tantôt d'une étrange inconséquence, — car il aime et comprend Goncourt, mais croit voir en M. Marcel Prévost, un maître — M. Antoine avait été choisi par acclamations, chef des soldats du nouveau théâtre. Ils avaient trouvé un très beau nom pour définir leur programme, *Le Théâtre-Libre*, et certes quelles belles choses un pareil titre aurait dû inspirer. Avec une juvénile et charmante audace, ces combattants de choc ont attaqué Dumas, Sardou, qui à la date de 1890, étaient sans doute poncifs et Augier qui était sérieusement moisi ;

mais, aux boyards abattus, quels successeurs ont-ils donnés ?

A Dumas qui reste, quoi qu'on fasse, l'auteur des notations cruelles, impitoyables et aiguës de psychologie amoureuse, qu'il sème au gré de sa fantaisie d'artiste, de dramaturge, sur son œuvre disparate, mais loin d'être indifférente, ils ont opposé les drames de Zola, ceux de Goncourt, pour citer les œuvres de maîtres, les pièces de MM. François de Curel, Romain Coolus, Brieux, pour parler de ceux qui étaient alors des petits garçons. Goncourt a laissé une œuvre d'historien incomparable, ses études sur le XVIII<sup>e</sup> siècle français, sont de magnifiques pages où l'érudition de l'auteur se montre aérée, différente de celle du rat de bibliothèque, car elle domine de très haut le sujet, panoramique, pourrait-on dire. Mais il est permis d'être plus réservé sur ses œuvres théâtrales. *Germinie Lacerteux*, modifiée pour la scène, ne semble plus qu'une aventure au parfum douteux et *La Patrie en Danger*, drame historique dont l'inspiration est noble, qu'une image d'Epinal animée par des acteurs de l'Ambigu. Le talent de Zola romancier est incontestable, puissant et désagréable, celui de Zola dramaturge, ou plutôt celui du *tripatouilleur* des drames de Zola, M. Busnach, est inexistant. *L'Assommoir* et *Germinal*, mis à la scène font l'effet de sermons laïques à l'usage des élèves de l'école primaire, qui ne sont pas très avancés dans leurs études. Si vous voulez qu'on puisse encore parler de Zola sérieusement, de son talent et de ses idées, de grâce, qu'on ne nous rejoue plus ses pièces.

Mais M. Antoine, nous a révélé aussi de jeunes auteurs, tous ceux qui sont princes et seigneurs aujourd'hui sur nos scènes. M. Antoine a rendu des

services honorables à la mise en scène, il a volatilisé les préjugés des directeurs, des régisseurs et des acteurs qui avaient transformé le plateau en un salon froid et guindé, il a mis plus de vérité dans tous les petits accessoires de coulisse, mais il a aussi facilité la naissance d'un bien singulier théâtre. Il est difficile d'oublier que c'est lui qui enfla la renommée naissante de M. Brieux, dont le théâtre est un mélange extraordinaire, mais peu savoureux d'enfantillages et de vues sociales hétéroclites. M. Romain Coolus a fait les premiers pas littéraires sous l'œil paternel de M. Antoine, qui a ainsi permis la création et le succès de tout ce fatras théâtral, dit comédie parisienne, où l'auteur traite, bien souvent, sans tact, avec de gros doigts lourds, un sujet immoral ou scandaleux. Il faut avoir de l'esprit infiniment pour pouvoir être libertin et licencieux avec art ; le prétendu réalisme des jeunes gens de 1887, n'est qu'une fumisterie, s'il se borne à nous offrir *Blanchette* et *l'Amour brode*, comme soi-disant documents humains, s'il se contente de faire jouer un acteur tournant le dos au public et les mains dans ses poches.

M. Antoine a découvert de jeunes auteurs qui, maîtres aujourd'hui, font lentement mourir notre théâtre qui succombe sous le poids de ces fameux rénovateurs. M. Pierre Wolff, M. Henri Lavedan, sortis du quartier général révolutionnaire de M. Antoine ont dépassé, chacun dans leur genre, en platitude banale et en désolante et factice sentimentalité les plus tristes niaiseries d'Augier ou de Scribe. C'est la seule influence de ces mauvais guides qui a suscité le malaise dont souffrent toutes nos scènes, et M. Antoine qui a combattu toute sa carrière le théâtre où rien ne vibre, où rien ne parle de la vraie voix des

vrais hommes, peut-il être satisfait, au fond de lui-même, d'y avoir fait triompher Hervieu, M. Brieux ou M. Pierre Wolff ? Comme ils devaient être attrayants ces jeunes dramaturges lorsqu'ils avaient encore peu produit ou rien, quelles idées élevées devaient-ils avoir sur le théâtre. Que la République était belle sous l'Empire !

\*  
\*\*

Quant aux poètes, nous le répétons, il n'y en avait aucun de premier ordre au moment de l'apparition de Rostand. Des versificateurs habiles, Mendès, Bergerat, Banville, des dramaturges, Bornier, Richepin, un excellent homme, poète aux courtes envolées, Coppée, ne pouvaient faire illusion longtemps. L'ombre de Hugo dominait encore tout le mouvement poétique du théâtre d'alors et les drames en vers ne réussissaient qu'en tant qu'ils se rapprochaient de la technique des *Burgraves* ou du *Roi s'amuse*. Nous ne cacherons pas ce que cette technique avait de déplorable.

Banville était certainement le plus doué de ces six poètes. *Gringoire*, *Le Baiser*, *Riquet à la Houppe* sont des pièces amusantes, écrites d'une plume légère et qui valent mieux que la dédaigneuse condamnation dont on les gratifie aujourd'hui. Banville savait mêler à son atticisme l'éloquence d'un conteur de cour d'amour, les bons passages de son théâtre ont de la force et de la grâce, *Socrate et sa femme* est un divertissement plaisant, harmonieux, bien écrit et bien réglé. Quel autre poète aurait pu alors réunir ces qualités ? La poésie même du flamboyant Banville s'était assagie, on ne rencontrait plus dans ses dernières productions, théâtrales surtout, ce perpétuel déhanchement du rythme qui rend agaçante la lecture des *Sta-*

*lactites* et de quelques-unes des *odes*. Hugo enfin avait salué en termes enthousiastes le charme ironique des vers de l'impertinent romantique. en une lettre, vibrante comme une proclamation, qu'il faudrait citer en entier. Elle dissimule sous des éloges, à notre avis excessifs, des reproches d'une justesse parfaite : « Oui, vous avez fait un livre exquis. Que de sagesse dans ce rire, que de raison dans cette démente et, sous ces grimaces, quel masque douloureux et sévère de l'art et de la pensée indignée (1) ». C'était peut-être beaucoup dire et il n'en est pas moins certain que la grimace nuisit à la pensée. De là, le jugement hâtif que l'on porte depuis sur Banville. Il reste à l'auteur du *Baiser* d'avoir vêtu ses poèmes d'habits éclatants et somptueux, d'avoir aimé toujours d'une âme douce ce qui, pour lui, touchait au lyrisme : les princesses, les fées, son maître Hugo et les beaux contes volontiers païens (2). Il avait pleuré de très sincères larmes sur le *Père* qui était « là-bas, dans l'île » ; il égaya une époque et un théâtre qui, sans lui, auraient été un peu plus funèbres encore, il reste une attachante figure. S'il n'occupe pas dans la littérature une place de premier plan, ce n'est pas dire que son mérite fut mince, et il put écrire à bon droit :

*Prince, voilà tous mes secrets :*  
*Je ne m'entends qu'à la métrique.*  
*Fils du dieu qui lance des traits,*  
*Je suis un poète lyrique.*

Peut-on en dire autant de beaucoup de rimeurs contemporains ?

---

(1) Lettre de Victor Hugo à Banville, 15 mars 1857.

(2) M. Léon Daudet le rappelle avec beaucoup de finesse dans un de ses livres de souvenirs.



Catulle Mendès, lui, a laissé une œuvre copieuse et touffue. En quarante-cinq ans de labeur littéraire, il n'a pas produit moins de dix-huit pièces de théâtre, drames, livrets d'opéra, contes dramatiques, comédies tragiques ou pièces funambulesques. Une bibliothèque de fortes dimensions serait nécessaire pour classer tous les volumes de contes, nouvelles, romans ou poésies signés Mendès. Depuis sa mort pourtant, il n'est pas une de ses œuvres qui ait été reprise sur une scène : ses livres, son nom, sont oubliés. Ses amis peuvent tout au plus se rappeler avec fierté qu'Edmond Rostand appréciait le talent de celui qui se surnommait le poète Protée. Rostand écrivait en de bien mauvais vers, du reste :

*Tu fais toujours, divin pervers,  
Loucher tous les poètes vers  
La perfection de ton vers.*

L'auteur de *Chantecler* cédait trop à l'indulgence. Car si Mendès atteignait parfois à un souffle quelque peu épique dans certains morceaux de jeunesse, il ne produisait plus, environ 1890, prématurément vieilli, que des œuvres puériles et maladroites, dans lesquelles l'action du drame s'empêtrait gauchement sous une poésie grandiloquente et strictement verbale. Ses pièces de théâtre demeurent néanmoins, même avec le recul du temps, meilleures que ses romans, où il fait preuve de la désespérante habileté d'écrire n'importe quoi sur n'importe quel sujet. Ses romans, pastiches galants des conteurs scandaleux du XVIII<sup>e</sup> siècle, méritent de subsister comme la preuve irréfutable de la maladresse et du manque d'élégance d'un poète loué par ses contemporains. *Médée*, *La Reine Fiam-*

*mette*, sont des pièces languissantes, et les coups de cymbale d'un vers bien frappé y détonent dans une cacophonie effrayante de banalité et de prosaïsme. *Glatigny* et *Scarron* contiennent quelques passages meilleurs. Dans la première de ces deux pièces, Mendès utilise avec succès toutes les ficelles du vieux théâtre romantique. Le thème du drame, poétique, incohérent et galant convenait assez à son esprit et parfois la verve de jadis reparait sous le vernis apprêté des répliques. *Scarron* avait été défendu par l'art merveilleux du grand Coquelin. Mais l'artiste qui fit craquer l'armature étroite du rôle, une fois parti, les cinq actes ont l'aspect d'une maison abandonnée. Mendès vivant emplissait comme Sardou, les journaux et l'opinion, du bruit de ses exploits ; lui mort, son œuvre qu'il portait comme un fardeau, le bras tendu, tombe à terre.

Le théâtre d'Emile Bergerat comprend sept volumes. Il n'a pas connu, à la rampe, un seul succès. Son œuvre dramatique est obscure et la lecture de *Manon Roland*, une des choses les plus fastidieuses qui soient. La destinée de Bergerat, quoi qu'il en ait dit, n'était pas dans cette voie. Ses *Souvenirs d'un enfant de Paris*, le montrent conteur adroit et émouvant. Il se désola longtemps, dit-on, de ses échecs successifs, mais n'avoua jamais qu'il lui manquait toutes les qualités d'un écrivain de théâtre. Henri de Bornier, au contraire, savait bâtir une pièce. Malheureusement, il ne possédait aucun des dons du poète, son imagination était faible, son sens du rythme inexistant. Une seule fois, il connut le grand succès. *La Fille de Roland* triompha au Théâtre-Français, le 15 janvier 1875. Encore ce jour-là, fut-il merveilleusement servi par les circonstances. C'était un très honnête homme

et un bibliothécaire passionné. M. Jean Richepin hennissait concurremment en vers impeccablement hugolâtres, mais son *Par le Glaive*, malgré l'ardeur de Mounet-Sully, parut incolore et ennuyeux. Depuis, M. Richepin a écrit beaucoup d'autres pièces, de romans, de contes, de nouvelles, de conférences et sans doute l'avenir accordera-t-il à sa prolixité les mêmes lauriers, dont le présent couronne celle de feu Mendès. Coppée enfin, prosateur charmant, aux contes naïfs et allègres, fut souvent délicieux. Sa poésie, condamnée avec sévérité par nos critiques actuels, est démodée et désuète, mais elle met en relief néanmoins des qualités de jeunesse et de ferveur qui sont touchantes sinon aimables. Il était moins préparé que quiconque pour réussir au théâtre. L'audition de cinquante vers de *Severo Torelli* ou de *Pour la couronne*, au choix, congèlent une salle de spectacle. François Coppée était entouré d'un halo de sympathies actives et — quelle ironie ! — M. Anatole France, le sceptique des sceptiques, fit de lui, jadis, un éloge enthousiaste. M. France est-il toujours du même avis ?

\*  
\* \*

Rostand paraissait donc à l'instant précis où le drame en vers était dans l'abandon. Au théâtre, aucun poète digne de ce nom, bien plus, rien, dans des genres divers, qui satisfît pleinement le public. La pièce en vers allait mourir : sa résurrection fut fêtée à l'égale d'une victoire nationale. L'époque favorable aida — il serait enfantin de le nier — à la notoriété de Rostand ; mais ce dernier, poète et homme de théâtre, recelait en lui des dons qui auraient déterminé son succès en tous les temps.

En effet, ce qui, sans contredit, prédomine en Rostand, c'est le poète dramatique. Visiblement, Rostand pense pour le théâtre. Si l'on excepte *les Musardises*, ses autres recueils de poèmes ne font, à peu de choses près (1), que rassembler des vers qu'au hasard des événements il a livrés à des journaux ou à des revues. Son ouvrage posthume *Le Vol de la Marseillaise*, est, à cet égard, très significatif. Rostand reste avant tout l'auteur de *Cyrano*. C'est sur ces pièces qu'on le juge, par elles qu'il s'impose à notre admiration. Et cependant, qui, au premier abord, ne serait frappé de leur petit nombre ? En l'espace de vingt-cinq ans, le poète n'a donné à la scène que sept ouvrages, dont le dernier, *La dernière nuit de don Juan*, inachevé, n'a été représenté qu'après sa mort. C'est, qu'en effet, la vie n'accorda guère de délai à celui dont ce fut le rêve d'immortaliser ses héros. Quand il disparut, au lendemain de l'armistice, il ne l'avait qu'à moitié réalisé, suffisamment pour sa gloire, mais pas assez pour notre dévotion. Lorsque, après un silence de trois ans, le Théâtre de la Porte Saint-Martin se décida à nous offrir, telle qu'il l'avait laissée, *La dernière Nuit de don Juan*, les beautés de la pièce nous rendirent plus sensible la disparition de l'artiste, et en même temps que sa perte, celle de toutes les œuvres qu'il portait en lui. La nouveauté de l'invention jointe à la maîtrise grandissante de la forme nous ouvrit, sur ce beau destin écourté, de douloureuses perspectives, tôt brisées par l'irréremédiable réalité, et M. Fernand Gregh traduisait bien le sentiment unanime, qui écrivait dans

---

(1) Il est juste de signaler que *la Journée d'une Précieuse*, *le Bois Sacré*, *les Douze Travaux* ne doivent, en effet, rien aux circonstances.

*Comœdia*, après la répétition générale : « Rostand ne cessait pas de monter, d'élargir son cerveau, d'assumer plus de généralité dans son œuvre. » Il faut se souvenir de la consternation que jeta dans le monde des lettrés, malgré les préoccupations de l'heure, l'annonce de la fin du poète. On ne devait en retrouver l'équivalent que trois ans plus tard lorsque courut à Paris la sinistre nouvelle : Henry Bataille est mort.

Edmond Rostand ne léguait donc à la scène française qu'un patrimoine de volume minime, mais d'une richesse éblouissante. La vie de Rostand fut, en effet, un hymne perpétuel au travail. La matière qu'il laisse à notre respect est immense dans sa sobriété, et si nous pouvons déplorer que la mort ne lui ait pas permis de l'étendre, il nous faut savoir gré à son souci de la perfection de n'avoir pas produit autant qu'il l'aurait pu, et d'avoir jugé suffisant pour sa gloire, d'être bâtie, comme Rome, sur sept collines seulement.



Edmond Rostand, admirateur des classiques, nourri du théâtre de Victor Hugo, successeur des Parnassiens, aurait pu apporter à la scène un compromis qui rappelât ces genres divers. Il sut très habilement se garder de l'imitation et tout en donnant à son inspiration quelques points d'appui solides pris dans le passé, il enrichit la langue dramatique d'une expression neuve. Son théâtre ne ressemblait à rien de ce qu'on avait vu jusqu'alors. On y retrouvait, avec le respect des maîtres morts, des beautés qui avaient assuré la pérennité de leurs œuvres, mais la manière était nouvelle, accompagnée d'une prosodie dont il fallait chercher les sources ailleurs que dans notre littérature,

dans la fantaisie même du poète. Tout cela, on a cru le rabaisser en disant que Rostand ne réussit que par réaction et ne dut son succès qu'à la lassitude d'un public fatigué par les violences du Théâtre Libre et le pessimisme de Becque. Rostand n'aurait fait qu'exploiter une situation, ayant eu, selon M. René Lalou, « la chance de paraître à l'instant le plus favorable pour son succès et l'adresse de s'en rendre immédiatement compte ». Ce n'est déjà pas si négligeable. Saisir le malaise des spectateurs et l'insuffisance d'une époque dramatique n'exige pas des dons divinatoires éminents. On naît au moment où l'on peut. C'est autre chose que de substituer aux œuvres qui font naître la gêne d'autres œuvres et de deviner celles que le public attend. Toute réaction suppose de l'autorité. Les acclamations qui saluèrent les premières œuvres de Rostand exprimèrent la joie, moins de se sentir libéré d'un théâtre transitoire que d'en voir naître un autre plus conforme au goût général. Sans aller jusqu'à prétendre que le succès justifie tout, nous pouvons donc croire que Rostand ne bénéficiait pas simplement d'une tournure d'esprit fortuite, d'un caprice momentané, d'un choc en retour aveugle et qu'il apportait bien en effet

*Un repos naïf des pièces amères.*

C'était son désir le plus cher. Naïf, pourtant, son théâtre ne l'était pas. Le raffinement d'un art pénétré des mille subtilités du métier dramatique s'y étalait, jusqu'à justifier parfois les reproches de préciosité et d'alexandrinisme. Mais cette légère affectation n'excluait pas une recherche réelle de sentiments sans complications, de passions simples et d'âmes largement



aérées. Le public se retrouvait dans une atmosphère familière, qui sans couper les ailes à ses élans, lui permettait de ne perdre pied à aucun moment. Si Rostand exploita quelque chose, ce fut l'enthousiasme pour les belles idées, le goût inavoué de romanesque qui dort au cœur des foules. Il sut agiter les drapeaux et les panaches. Mais, derrière eux, il ne cessa pas de cacher son dégoût des fanfaronnades, du faux art et des supercheries. Ce qu'il voulait le plus contribuer à donner à son époque, c'était, on l'a vu, l'élégance de vivre

*En faisant un bon mot pour une belle cause,*

le désir d'être sincère sans arrière-pensée et de reprendre plaisir, sans crainte des diminueurs, aux vieux sentiments éternels : héroïsme, amour et pitié.

Les sujets qu'il anima s'inspirèrent donc de cette pensée constante. Il les choisit tous à des époques où l'idéal, qu'il fût de foi ou de beauté, s'exaltait dans les actes plus que dans les écrits. C'est à tort qu'il a cru lui-même, déduire son théâtre de celui d'Hugo. Il n'aurait pu se choisir de plus détestable maître en matière dramatique. Le culte de l'antithèse pure, sans le contrôle des faits, voilà tout le credo simpliste dont découle l'œuvre théâtrale du vieux romantique. Oppositions manquées, « contrastes primaires », comme le constate avec justesse M. Léon Daudet, orgie déclamatoire, rien de tout cela ne se retrouve chez Rostand. Et si ce dernier a cru renouveler le drame hugolâtre, nous n'avons qu'à nous féliciter, nous, hautement de son erreur.

Les constructions dramatiques de Hugo n'ont point de centre. Elles s'élèvent au hasard. Celles de Rostand obéissent à un plan déterminé. Elles sont enve-

loppantes et tout l'accessoire reflue de la périphérie au centre, comme dans ces cathédrales gothiques où le moindre ornement concourt à bon escient à l'équilibre des murs qui le supportent. Le principe antithétique fournit à Rostand, comme à Hugo, l'essentiel de ses effets, mais dans un autre sens. Il ne se borne plus à lui demander le fond même de sa pièce, il le rabaisse au rang d'auxiliaire et le transporte du domaine moral où Hugo l'installe dans le domaine scénique. Les œuvres de Rostand sont trop présentes aux mémoires pour que nous approfondissions la dissemblance. Ce qu'il importait de montrer, c'est que deux âmes factices ne s'opposent jamais dans un même personnage : bandit-gentilhomme, courtisane-amoureuse, laquais-grand homme. Le rêve des héros de Rostand est souvent au-dessus de leur force. L'opposition reste toute humaine entre les désirs qu'ils assument et leur impuissance à les réaliser. C'est le drame intérieur de toute âme un peu noble, d'assister à sa propre défaite. C'est celui de Cyrano, dont la laideur physique annihile l'enthousiasme, celui, plus marqué encore, du duc de Reichstadt, frêle corps épuisé par un souffle trop grand.

\*  
\*\*

L'affabulation des pièces de Rostand ne laisse donc pas d'être humaine, malgré la tendance de leur auteur à idéaliser ce qu'il touche pour remplir son intention véritable qui est de remettre en honneur les vertus dépréciées par la grandiloquence de quelques-uns et le pessimisme des autres. Ce désir le contraignait naturellement à maintenir ses héros un peu au-dessus de la vérité ordinaire. Mais la fiction poétique ne s'ac-

commode-t-elle pas sans effort de ces déplacements de valeurs et l'art du grossissement ne convient-il pas à l'optique particulière du Théâtre ? Il serait aussi maladroit de croire à la profonde pénétration de l'auteur des *Romanesques*, que de dénier toute connaissance psychologique à celui de *Chantecler*. Ses personnages sont rigoureusement vraisemblables. Il n'a fait que les hausser du plan normal sur lequel nous avons coutume de les rencontrer à un plan supérieur, plus chargé d'idéalisme et nourrisseur d'enthousiasmes. Si respectueux, si convaincu que nous soyons du génie de Shakespeare, nous n'en persistons pas moins à trouver la figure de l'Aiglon, aussi attachante et symbolique que celle du dément d'Elseneur. Le reproche de fausseté tombe de lui-même, quand on regarde d'un peu près certains passages de l'œuvre, certains vers fulgurants de *la Samaritaine* et de *la Dernière nuit de Don Juan*.

Quand M. René Lalou écrit, toujours dans son histoire de la littérature française contemporaine : « ....Rostand n'était à son aise que dans le faux. Un instinct l'en avertissait et le poussait vers la peinture des époques où régna ce subtil mauvais goût qui est la fleur de l'imagination et annonce la perfection d'un beau fruit classique », nous en venons à nous demander de quelle façon bizarre, il a interprété les pastiches précieux de Cyrano et s'il ne s'est pas fait plutôt à son insu le colporteur de la légende absurde qui représente Rostand comme un cabotin génial, étourdissant son auditoire par une virtuosité usurpée. Comment expliquer autrement cette incompréhension totale du talent de Rostand ? Il nous en coûterait tout de même de ne le justifier chez M. Lalou qu'en nous

résignant à l'assimiler, critique imperturbable, à tel de ses confrères qui a

*...devant la fleur dont il voit trop la tige  
Le regard qui restreint et le mot qui milige.*

On n'en finirait pas s'il fallait s'arrêter aux critiques plus ou moins puériles qui ont été faites à Rostand, notamment à celles qui visent les inexactitudes historiques et ses erreurs de chronologie. De graves penseurs ont épilogué sur la fantaisie qu'il avait plu au poète de faire naître son Cyrano en Dordogne aïors qu'il vit le jour à Paris. Où voulez-vous, mon bon monsieur, que de telles méprises conduisent la poésie ? Qu'il nous suffise de faire remarquer que peu importait à la structure du drame en cause le nom même de Cyrano. Rostand eût-il désigné tout autrement son héros que les résultats fussent restés les mêmes. Qu'a-t-il en effet emprunté aux œuvres du dit Cyrano : une page du Voyage dans la Lune, trois fois moins, on le voit, que Molière. Peut-on d'ailleurs traiter sérieusement d'historique une pièce entièrement dédiée à la louange de nos plus belles vertus traditionnelles ? C'est pourtant sur de semblables vétilles qu'on affecte de juger des œuvres de ce genre.

Le grief d'anachronisme eût été plus rédhibitoire appliqué à une étude telle que l'*Aiglon*. Là, bon gré mal gré, le poète, par le choix même de son sujet, s'imposait de compter avec messieurs les historiens, et l'on sait si cette époque en eut de réjouissants dans leur sévérité. Encore Rostand se défendait-il de faire œuvre d'historiographe et sa pièce ne voulait pas être autre chose

*Que l'histoire d'un pauvre enfant.*

Libre à nous de nous demander s'il a restitué au fra-

gile archiduc sa mentalité exacte. Dans le cas contraire, outre que les documents précis font défaut, rien n'empêchait le poète de prêter à l'Aiglon des sentiments qui, en fin de compte, n'altéraient ni les vérités historiques, ni l'humeur susceptible de ceux qui en ont la garde.

Tant qu'on se bornait à reprendre le poète sur des erreurs de fait, sans oublier qu'avant tout il était poète, c'est-à-dire capricieux et inconséquent comme ils doivent l'être, le mal n'était pas grand. Il était doublé d'une injustice quand, sous la plume d'un illustre écrivain, le fond même de l'œuvre était, non seulement discuté, mais calomnié et le poète exécuté. C'est pour tant à Tolstoï que l'on doit l'aimable phrase que voici : « Un exemple bien typique de ces contrefaçons de l'art en poésie vous sera fourni par *la Princesse Lointaine* de Rostand, une pièce toute faite d'emprunts, où il n'y a certainement pas un seul atome d'art, ni le poésie, ce qui ne l'empêche pas de paraître très poétique à une foule de gens et probablement aussi à l'auteur lui-même ». La gratuité d'une telle affirmation indignerait à elle seule les lecteurs les moins disposés à rêver avec Geoffroy Rudel aux charmes de Mélissinde. Mais si l'on considère que, vingt pages auparavant, Tolstoï a proféré des jugements aussi redoutables contre Baudelaire, Verlaine et M. Mæterlinck, et que son livre entier proclame la faillite presque intégrale de toutes les valeurs couramment cotées à la Bourse des lettres, on se prend à suspecter la compétence critique du fameux apôtre de l'art mystico-populaire.

Des critiques plus douloureuses que celles-là étaient néanmoins réservées au poète. Elles éclatèrent à l'époque de *Chantecler*. Le bruit fait autour de l'œuvre, les indiscretions inévitables — un journal italien,

*Le Secolo*, ne publiait-il pas une douzaine de mauvais vers soi-disant extraits de l'ouvrage — les incidents d'avant-première, les retards, les fausses nouvelles, permirent à une coterie plus ou moins anonyme, mortifiée par le détachement hautain du poète et le silence volontaire dont il s'entourait, de crier à la supercherie et d'enterrer la pièce avant qu'elle fût représentée. Le demi-échec de cette dernière devant l'incompréhension du public, et surtout de la presse d'alors, nuisit à sa diffusion, mais n'empêcha pas que le talent de Rostand ne fût porté par elle à son apogée et qu'elle ne restât pour l'avenir le témoignage d'une habileté scénique, d'un lyrisme et d'une justesse de pensée irrécusables.

\*  
\*\*

Dans l'œuvre d'imagination pure, Rostand est, en effet, inimitable. Aucun des moyens dont le dramaturge dispose ne lui est étranger, aucun des subterfuges du métier ne le prend au dépourvu. Bien plus, il les renouvelle, les déguise et les combine à l'infini. D'une construction aussi solide que celle de Sardou, ces pièces obéissent à une progression logique, mais imprévue. Les péripéties sont minimales, sans arbitraire. Elles surprennent sans choquer. Elles ne sont ni préparées laborieusement, ni annoncées avec éclat. Ce qui fait que le coup de théâtre est rare, quoi qu'on en ait dit. Il existe, mais il se résume à un trait, ponctué d'un mot drôle ou héroïque une situation, il ne la modifie pas. C'est, au deuxième acte de *la Princesse Loïtaine*, l'entrée de Bertrand, l'épée au poing, blessé au front, qui vient de soutenir une lutte homérique contre le



Chevalier aux Armes Vertes. Mélissinde, effrayée, recule :

*Messire ! Ah ! qu'avez-vous à me dire ?...*

*Des vers.*

Mais appellera-t-on coup de théâtre la scène de la fenêtre au troisième acte de la même pièce ? Cette fenêtre que l'on ferme, qui se rouvre, qu'on n'ose regarder et derrière laquelle on a peur qu'une voile blanche devienne noire, n'est-elle qu'une invention de mélodrame, et le théâtre nous a-t-il souvent offert une fiction plus dramatique que celle du cinquième acte de *Cyrano*, une trouvaille plus douloureuse que celle de la lettre ? On pourrait multiplier les exemples.

Ils nous prouveraient tous que Rostand dramaturge ne cesse jamais de faire participer le poème à l'action. Selon le moment, il abandonne le vers à ses élans lyriques ou il le plie à n'être que le traducteur d'un rythme scénique. Il construit l'émotion encore avec des syllabes. Les récitatifs indispensables, les indications les plus prosaïques, ne tombent jamais à la platitude d'une prose rimée. C'est ce qui permet à son dialogue de chercher dans des répliques brèves sa vie et de recourir le moins possible aux tirades qui la lui enlèvent. La tirade obtient le lyrisme à bon compte. Mais elle brise le mouvement. Elle est belle en soi. Elle ne contribue pas à l'harmonie du drame. Les conventions du théâtre classique s'en accommodent. Rostand la juge nuisible à la vivacité des sujets qu'il traite. Aussi, lui adjoint-il avec raison des éléments de dialogues. Aussi revêt-elle le plus souvent, par analogie la forme interrogative. Nous ne citerons

que pour mémoire les tirades bien connues de Cyrano :

*Et que faudrait-il faire ?...*

*de l'Aiglon :*

*Ce mais ! Sentez-vous tout ce que ce mais veut dire ?*

*et de Chantecler :*

*J'y vais. Toi tu connus par quelque matin blême....*

On a vu que le lyrisme pouvait emporter la tirade de Rostand à des hauteurs éblouissantes. Nous voyons ici qu'il s'entendait à l'assouplir aux nécessités de l'action, comme le vers détaché lui-même qu'il désarticulait avec virtuosité, sans jamais l'assimiler à de la prose. Là, c'est par des coupures habiles qu'il obtient l'effet voulu. Un rejet judicieux remplace une indication scénique. Un enjambement, une césure y suppléent encore. Des vers entrecroisés soulignent l'agitation d'une foule. La disposition des rimes crée une atmosphère harmonieuse. Le mètre employé est presque toujours l'alexandrin. Ne croirait-on pas cependant que la mesure change sans cesse ? et Rostand n'est-il pas semblable à ces musiciens qui, sur un motif principal écrivent des variations innombrables ? La valeur mélodique, pourrait-on dire, de son vers est telle, en effet, qu'il peut, sans jamais être banal, toucher aux détails les plus prosaïques de la vie. Enfin, Rostand sait, quand il le faut, abandonner le mètre classique et intercaler dans son texte des poèmes à

formes fixes, ballades, rondeaux, odelettes, qui ajoutent encore à la variété de l'action.

En dehors de ces trouvailles prosodiques, Edmond Rostand fait preuve d'une virtuosité prodigieuse dans le choix de ses situations et de leurs développements accessoires. Tantôt, c'est un acte entier construit sur une fiction dramatique, tel le fameux tableau de Wagram, dans *l'Aiglon*, qui émeut les spectateurs jusqu'à l'hallucination :

*Oui... oui... c'est à Wagram, n'est-ce pas que je  
[meurs ?...]*

tantôt, c'est une scène où le réel se combine étonnamment avec l'illusion, comme au troisième acte de *l'Aiglon*, quand Metternich, troublé par le petit chapeau posé sur la carte, croit être revenu à vingt ans en arrière, et qu'il va

*Revoir le grenadier montant la garde.....*

et le revoit, en effet, sous les traits de l'héroïque Flambeau. Ailleurs, c'est au jeu des contrastes que le poète demande la peinture d'une atmosphère, dans *l'Aiglon* encore...

*Quand je quitte mon père, Alexandre, Annibal...*

UN LAQUAIS (*paraissant*) :

*Quel habit Monseigneur mettra-t-il pour le bal ?*

ou d'une âme dans *Cyrano*, au moment où les poètes

parlent entre eux de la bataille de la tour de Nesles et que le héros écrit sa lettre d'amour :

UN POÈTE :

*Un terrible géant, l'auteur de ces exploits !*

CYRANO (écrivant) :

*...Et je m'évanouis de peur quand je vous vois.*

Au reste, Edmond Rostand devait se détacher progressivement de ces effets, légitimes pourtant dans la comédie héroïque, qui, il faut bien l'avouer, le conduisirent parfois à des excès à l'éclat facile desquels il ne sut pas toujours résister, pour simplifier de plus en plus sa technique théâtrale. Ses dernières œuvres, *Chantecler* et surtout *La dernière Nuit de Don Juan* témoignent de ses efforts dans la voie du symbolisme pur. Déjà dans *la Samaritaine*, il avait compris tout le parti qu'on pouvait tirer d'une matière dépouillée d'artifices et traitée plus largement. Mais, tout compte fait, la gravité du sujet, jointe à tout ce qu'il y a de hasardeux, malgré le tact qu'on y déploie, à ressusciter les personnages sacrés, convenait mal à son tempérament échauffé par les hérédités provençales. L'entrevue de Jésus avec la Samaritaine parut à juste titre d'une théologie peu orthodoxe et la prière sur laquelle l'œuvre s'achève traduisait, sans atteindre à sa grandeur divine, le texte des Evangiles. Cette tentative ne devait pourtant pas être inutile à l'évolution de Rostand. Il allait l'amplifier dans un cadre où aucune contrainte ne viendrait refréner son exubérance, dans *Chantecler*. OEuvre immense, presque démesurée, à laquelle il faudrait s'arrêter longuement. Car si *Cyrano de Bergerac* reste

le témoignage capital du revirement dramatique d'une époque, *Chantecler* mérite d'être retenu par les générations futures comme le témoignage d'une de nos plus nobles consciences littéraires. *Chantecler* était l'œuvre d'un artiste infatigable, de la race de ceux qui comprennent

*Que le travail est tout, que nous ne sommes rien.*

Parlant de son auteur, M. Léon Blum écrivait dans son feuilleton de *Comœdia* : « J'admire d'abord qu'au lieu de s'assurer, avec quelque nouveau *Cyrano*, la certitude tranquille d'un nouveau triomphe, il ait intrépidement couru une aventure, un risque, un péril ». D'autres ont commenté en détail le luxe de la mise en scène et hypnotisé l'attention des badauds sur des colonnes de chiffres. Certes, de telles indications ont leur intérêt. Rostand avait pour principal souci de ne rien livrer au public qui ne fût susceptible d'amélioration. Il apportait à animer une pièce autant de minutie qu'à l'écrire, voyant tout par lui-même, donnant son avis aux costumiers et aux décorateurs, passant des soirées entières, à Cambo, à colorier avec sa « palette de trois sous » les maquettes qu'il imaginait. Mais la publicité donnée aux à-côtés de l'œuvre fit qu'on n'insista pas assez sur sa portée supérieure. Pourtant, Rostand venait de débarrasser avec audace, d'un de ses préjugés, le théâtre et d'élargir son domaine. Il avait réussi, en conférant à ses personnages une valeur symbolique, à combiner la satire avec la fable. Mais l'œuvre était trop vaste. Le public, accoutumé aux débats restreints de ses fournisseurs altitrés, s'y perdit et ne retint du drame que son aspect tapageur et comique et son audace superficielle. Là encore le snobisme fit tort à l'idée.

Edmond Rostand sortit de l'épreuve un peu découragé, mais convaincu de la valeur de ses efforts. Il tendait à plus de simplicité encore, à un drame lyrique réduit à son essence, ramenant l'intérêt des péripéties extérieures à l'âme, presque sans intrigue, dont toute la force résiderait dans le choc des grandes idées générales. Et ce fut la *Dernière Nuit de Don Juan*, avec le presque anonymat de ses personnages abstraits, qui sont de tous les temps et de tous les pays, hélas aussi dernière nuit d'un artiste que nous ne croyions pas si près d'affronter l'autre.

On concevra facilement qu'il est impossible, dans un espace aussi restreint, d'essayer une analyse complète du théâtre d'Edmond Rostand. Chacune de ses pièces est un monde à explorer. A toutes, des études pénétrantes ont été consacrées, tant en France qu'à l'étranger. Force nous est de nous borner à guider le lecteur. Qu'il songe à la répercussion qu'eut jusqu'au delà des mers l'œuvre du grand poète, aux enthousiasmes, aux débats passionnés qu'elle suscita dans les deux mondes, et qu'il s'interroge après honnêtement sur sa valeur. Il reconnaîtra qu'elle mérite mieux qu'un jugement hâtif, motivé par de risibles préférences ou des considérations partiales. Qu'il jette alors un coup d'œil sur le théâtre d'il y a une trentaine d'années et sur celui d'aujourd'hui. Entre ceux qui précédèrent Rostand et ceux qui lui ont succédé, il décidera, nous l'espérons, facilement.

\*  
\* \*

Aux prises avec un tempérament dramatique de cette force, Rostand eût été irrémédiablement stérile si chez lui le poète avait été inférieur à l'animateur. Il n'en fut rien.



Et si la forme théâtrale avait exercé sur lui une séduction particulière, il semble bien qu'il ne fut à l'aise dans l'expression de sa pensée qu'en la versifiant. Ce n'est point simplement par boutade qu'il se plaignait dans son discours de réception à l'Académie d'avoir été contraint de renoncer, en cette occurrence, à sa langue favorite. Il est certain que peu de poètes se sont approprié mieux que lui le secret du divin langage et lui rendirent un culte plus fervent. Peu d'auteurs aussi surent consacrer leur vie entière à son illustration, sans céder à l'attrait d'ajouter une corde à leur lyre. Hugo crut indiquer le vrai sacerdoce du poète en mettant l'embargo sur tous les genres de littérature. Rostand, lui, ne voulut faire entendre de multiples voix qu'en vers.

Comme dans la constance de ses idées l'unité de son œuvre se retrouve dans la qualité de sa prosodie. Des *Musardises* à la *Dernière Nuit de don Juan*, on en suit le fil directeur et l'ascension du poète se mesure vers à vers, à sa volonté tenace d'atteindre sans cesse à plus de perfection. L'apparente facilité, le déroulement qu'on croirait sans effort des images et des rimes, qui dira jamais au prix de quel labeur Edmond Rostand l'obtint ? Seuls, ses familiers pourraient en témoigner. Qui l'ont vu, sept années de suite, mûrir son *Cyrano*, et plus longtemps encore son *Chantecler*. On peut être sûr que la *Dernière Nuit de Don Juan*, telle qu'elle nous fut présentée, n'était parvenue, dans son esprit, qu'à l'un de ses stades préliminaires et qu'il comptait certainement y revenir. Il en fut ainsi de tous ses ouvrages. Il ne leur donna d'expression définitive qu'après qu'il fut sûr, humainement, que son travail avait atteint les limites de ses forces.

Cette scrupuleuse honnêteté nous permet de goûter aujourd'hui une œuvre poétique sans égale dans le premier quart du vingtième siècle et de la désigner avec sécurité, comme une de celles que la postérité recueillera. L'apparition des *Musardises*, puis des *Romanesques*, avant l'éclatante réussite de *Cyrano de Bergerac*, marquait une époque nouvelle de notre littérature lyrique. Les poèmes du premier recueil, les répliques de la première pièce retentirent comme les premiers sons d'une symphonie inusitée. Il semblait que le vers recommençait d'être accordé selon un mode nouveau et que pour la seconde fois le bonnet phrygien venait d'être mis au vieux dictionnaire.

Mais cette fois le bonnet rouge avait toutes les nuances de l'arc-en-ciel.

\*  
\*\*

Art changeant, fait de paillettes, fluide et quasi miraculeux, dont les données échappent et qui ensorcelle, tel celui d'Edmond Rostand. Son charme vient probablement de ce qu'il attire invinciblement et conquiert sans qu'on y résiste. Le chant des sirènes s'élève encore une fois des mers apolloniennes. Cette fois Ulysse préférerait y succomber que d'en être privé. Ceux-là mêmes qui lui sont restés réfractaires ont dû se faire violence pour dissimuler l'étonnement que leur causait malgré tout la virtuosité du poète. « On cède aussi au mirage », ont-ils bougonné, insinuant par là que l'art de Rostand exposait à des déceptions. Déçu, on peut bien l'être, mais c'est d'impuissance à renouveler l'enchantement. Le magicien du verbe a emporté son secret avec lui. Mais la ville miraculeuse qu'il a bâtie, nous continuons à la toucher du doigt.

nous en suivons les ruelles et les avenues et nous nous émerveillons.

Ceci est bien l'œuvre d'un artiste et d'un novateur. Voici les mots de tous les jours ; les pauvres mots usés comme de vieilles étoffes. Leur éclat primitif leur est rendu. Rostand, poète verbal par excellence, a cru à la vertu particulière des syllabes, à la force propre et au secret des lettres. Ce sont eux ses premiers collaborateurs, ses auxiliaires intelligents. Ils le lui ont dit dans une nuit de cauchemar où on parlait de mutiler l'orthographe :

*C'est nous les petits Rois Mages  
Apportant dans nos doigts bruns  
L'Or et l'Encens des Images  
Et la Myrrhe des Parfums.*

Lui, le Contremaître des Mots, il s'est fait le défenseur de ses petits ouvriers. Il a dit leur existence, leur pouvoir et leur conquête et que chacun a « son cœur, sa voix, son visage ». D'où leur droit de n'accepter

*D'ordres que des grands poètes  
Et de leçons que du temps.*

Et il a été obéi. A son appel, les mots se sont groupés et c'est avec cette armée-là qu'il a d'abord remporté ses victoires. En échange, il leur a rendu leur fraîcheur et décuplé leur sens. Le miracle qu'il croit que la guerre a fait, rappelons-nous qu'il l'a, le premier, essayé. Mais il est beau qu'il ait abandonné aux grands blessés « du bois des Caures », la gloire d'avoir jeté sur le vocabulaire

*La pourpre qui le rafraîchit !*

A cette réhabilitation des mots, Rostand a contribué puissamment. Avec leurs syllabes, il compose une

algèbre mystérieuse qui les transforme. Par quel procédé ? Quelle est sa règle ? Avec quelle couleur perdue colore-t-il sa phrase, pour qu'elle étincelle de la sorte et à quel armurier emprunte-t-il les cliquetis dont son vers résonne ? C'est qu'il ne lui suffit pas de reconnaître aux mots des possibilités décoratives infinies. Il voit en eux autre chose que des signes, il entend le son qu'ils rendent. A chacun, il assigne une note, puis il compose. La griserie des couleurs est remplacée, renforcée par l'utilisation précise des tonalités harmoniques. L'idée, habillée pour parler aux yeux, revêt un vêtement mélodique. Elle se combine avec ses voisines et le poème musical est né ! Rostand préfère les rythmes pairs, à l'exclusion de toute dissonance. Et bien qu'en cela il ne suive pas le conseil du poète, c'est tout de même

*De la musique avant toute chose*

qu'il cherche à faire entendre.

Toutefois, qu'on ne s'y méprenne pas. Il ne succombe pas à la tentation d'un ajustement plus ou moins factice de mots sonores. C'est davantage à la place qu'il occupe dans le vers qu'à sa résonance propre que le mot doit sa fortune, c'est parce qu'il coopère à l'équilibre d'un ensemble et que sa nuance est réclamée par la coloration générale. Rien d'arbitraire, rien d'artificiel dans ce choix, mais un doigté, un tact, une maîtrise dont la spontanéité n'exclut pas la logique, qui consent à ce que l'oreille y trouve son compte pourvu que la raison ait le sien et qui lui dicte cette impression d'une ténuité merveilleuse :

*Ce parfum dans le soir, c'est la forêt qui vole.*

A l'intérieur du vers, le mot est posé d'instinct,

tantôt pour modérer, tantôt pour accélérer le rythme Il étouffe, brise, prolonge ou répercute le retentissement de la phrase. Il occupe selon les besoins toutes les touches du clavier vocal. Le vers de Rostand étant, par essence, destiné moins à la lecture qu'à la récitation, quand on le lit des yeux, on croit encore l'entendre. C'est d'avoir travaillé surtout pour le théâtre qui a donné à Rostand, même dans ses simples poèmes, la science exacte de tous les timbres et la connaissance approfondie de toutes les subtilités d'orchestration auxquels ils se prêtent. On sent qu'il est guidé surtout par l'oreille et qu'elle est sa meilleure garantie. Et sa rime nous en apporte la preuve. Deux mots qu'il accouple nous semblent, vus sur le papier, d'un rapprochement fantaisiste et le classicisme de certains censeurs s'en indigne. Par exemple :

*Ne bougez pas ! vous le réveillerez !*  
— *Il dort sur son petit traversin de lauriers !*

Il est certain que les lettres terminales ne se répètent pas identiques dans l'un et l'autre mot et que Boileau aurait très probablement crié à l'assassin. Depuis Rostand, qui n'a fait qu'en généraliser l'emploi puisqu'elle existe déjà dans Hugo, cette rime, fondée sur la similitude de son, est admise. On ne peut plus à l'heure actuelle, reprocher à un poète, surtout s'il écrit pour le théâtre, de faire rimer *Shakespeare* avec *empire*. Cette licence heureuse libère la poésie du joug injustifiable de certaines règles du grand siècle. Certes, les abus sont à craindre. En esquivant une discipline on est tenté de s'affranchir de toutes les autres. On en vient rapidement à accoupler un singulier et un pluriel, passe encore ; puis on imagine des facilités plus grandes. *Ensemble* rime avec *ressemblent*, *ennui* avec *obéis*,

*dit* avec *aussi*. Il serait puéril d'en vouloir à M. Maurice Rostand, à qui ces rimes sont empruntées, nous les citons pour prouver à quels excès l'abandon de toute mesure et le mépris de certaines règles conduiraient des plumes moins autorisées et des artistes moins scrupuleux. Il va de soi qu'une marge est accordée au poète dramatique et qu'il justifie jusqu'à un certain point ses audaces par son talent ou son génie. Nous déplorons seulement que des innovations très légitimes en soi dégénèrent sous la main des imitateurs en faciles prétextes à produire à bon compte des ouvrages dont la poésie vraie ne peut que souffrir. C'est pourquoi nous sommes tentés de regretter qu'Edmond Rostand ait, en quelque sorte, préparé la voie aux exagérations et aux contrefaçons en écrivant des vers tels que ceux-ci :

*Pour être poli,  
Ne disons pas Poli...chinelle, mais Poly...  
Game !*

qui semblent excuser d'avance les plus abracadabrantes trouvailles de nos versificateurs contemporains. Si l'entorse n'est donnée qu'à l'orthographe, si même la consonne d'appui est fournie par la liaison au mot précédent, ou si encore il n'est pas tenu compte d'une consonne finale et que *souffert* rime avec *fer*, la richesse de la rime n'est point diminuée. Aux rimes purement classiques, alignées sans infractions aux lois de la grammaire, comme aussi sans imprévu, nous sommes en droit de préférer le charme inattendu des suivantes :

*Comment le trouvez-vous, avec son petit air  
De Chérubin qui lit en cachette Werther ?*

Dans cet ordre d'idées en effet Rostand triomphe. Les



romantiques avaient déjà compris par où péchait la prosodie pourtant éclatante d'un Racine, par exemple. Prisonnier des règles et de son temps, bridé par la toute-puissante raison, le divin auteur de *Bérénice* sacrifiait à l'ordonnance établie et ne s'étonnait point d'écrire :

*Vous craindrez-vous sans cesse ? Et vos embrasse-  
Ne se passeront-ils qu'en éclaircissements ?* [ments

Ce qui, du point de vue purement prosodique, est abominable. La conception de la rime attendue, tel mot en amenant mécaniquement un autre, rendait impossible tout essai de rime riche. Les rimes ci-dessus méritent ce nom si l'on s'en tient à la définition stricte. Mais dans la pratique on découvre que la rime riche, pour les écoles nouvelles, relèvera d'un tout autre système. Elle sera construite sur la théorie de la surprise et contribuera, avec le rejet, l'enjambement et autres attributs romantiques, à rompre la monotonie de l'alexandrin. Désormais, deux adverbess, deux adjectifs et en général deux mots de même nature éviteront de se rencontrer. On préférera des combinaisons moins homogènes, et par cela même plus insolites. La rime riche sera obtenue par croisements. On ne s'en tiendra pas là. On ne requerra plus des syllabes finales une identité absolue. De plus en plus, la rime deviendra une rime prononcée et non plus écrite. Cette théorie reprise par Rostand atteignit avec lui son paroxysme et il faut avouer qu'à côté de fantaisies regrettables elle lui fournit des effets d'une authentique originalité. Son souci musical était servi avec excellence par elle. Enfin il puisait dans son prodigieux bagage verbal de quoi l'alimenter intarissablement.

Toute son œuvre abonde en prodiges de ce genre, adaptés à l'inspiration du moment. Mélancolie, joie, faconde, la rime de Rostand parcourt toute la gamme des émotions et des sentiments et s'assimile complètement à eux. Quoi de plus harmonieux, par exemple que ces vers :

*J'ai toujours dans ma poche un petit violon...  
Le vieux montreur est un maître de danse — et lon  
Lon la !.. — qui fait tourner jusqu'aux feuilles dorman-  
Chante, toi dont la nuit le diable va jouant, [tes...  
Violon fait du bois dont on fait les amantes,  
Sous l'archet fait du bois dont on fait les Don Juan !*

Partout, cette nouveauté de la rime éclate. Il faudrait tout citer. Mais qu'est-ce qu'isoler un vers pour en déduire l'harmonie d'un ensemble ? Une telle œuvre, par l'ampleur même et la minutie de sa structure, ne se satisfait pas d'extraits. Il sied de la restituer intégrale à l'impartialité des jugements. Comment d'autre part résister à l'envie d'emprunter ça et là une étoile au lambeau de ciel que notre miroir exigu reflète ? Il suffit de savoir qu'à côté de celle-là des milliers d'autres semblables y allument leur scintillement durable.

Les innombrables voix de la nature passent dans la rime d'Edmond Rostand. Elle ressuscite les décors familiers, soit qu'elle évoque

*Ces airs, dont la lenteur est celle des fumées  
Que le hameau natal exhale de ses toits,  
Ces airs dont la musique a l'air d'être en patois !*

soit qu'elle commente la chute aérienne des feuilles ou

le balancement muet des gondoles. La rime est l'agrafe d'or dont il attache le vêtement splendide du poème. Elle n'est plus une terminologie quelconque, régie par l'habitude, elle prolonge l'ultime syllabe, elle est la pierre d'angle qui soutient l'édifice. On en sent l'importance dans le vers simplement dramatique comme dans la strophe, particulièrement dans cette dernière. Là, elle est maniée avec plus de virtuosité encore. Qu'on se souvienne de l'Hymne au Soleil, au premier acte de *Chantecler*, de la chanson de Photine dans *la Samaritaine*. Et si l'on quitte le théâtre, qu'on feuillette les *Musardises* à la pièce intitulée : Prière d'un matin bleu :

*Tout est bleu d'éther,  
L'abeille du lys  
Dit : « Pater noster  
Qui es in cœlis... »*

ou à celle intitulée *Rome* dans le *Vol de la Marseillaise* :

*La louve est celle qui, farouche,  
Verse à la tâtonnante bouche  
Des deux Jumeaux son lait frugal.  
Sur eux, elle arque un dur squelette,  
Et, pendant qu'elle les allaite,  
Peut voir la figure violette  
Tomber du Figuier Ruminal.*

On obtiendra ainsi trois des aspects les plus prestigieux de l'art poétique de Rostand.

\*  
\*\*

Il en est d'autres. Nous ne prétendons pas à n'en omettre aucun. Il est certain, par exemple, que la

richesse verbale du poète, que sa facilité d'élocution mériteraient une halte spéciale. De la volubilité de certaines tirades de *Cyrano de Bergerac*, de l'étourdissante accumulation de mots du fameux passage de *Chantecler* sur les Coqs, que précède, en un dialogue non moins éclatant, leur réception par la Pintade, nous voudrions au moins conclure que si Rostand excellait à ridiculiser les engouements de son époque, il ne le fit jamais qu'en donnant à sa verve, toujours, le pas sur la satire.

La verve, l'ironie, la jeunesse, elles s'échappent aussi bien de ses idées que de la forme qu'il leur prêta. Sûr, comme il pouvait l'être, de son métier dramatique et lyrique, il n'avait qu'à donner libre cours à sa fantaisie naturelle, à sa méridionale exubérance. L'une et l'autre se mariaient au reste aussi facilement que le plaisant s'était incorporé au sévère, le rire large de Flambeau au sourire désabusé de l'Aiglou. Sûr que le sol ne se déroberait pas sous lui, ayant bien assujéti dans sa main les forces ondoyantes du verbe, il céda à son orgueil de dominateur. Maître des mots, il les assenibla à sa guise.

*Il faut savoir risquer des couleurs sur son aile,*

avait-il dit. Il en risqua. Le jeu d'esprit acquit droit de cité dans son royaume magique. Lui qui avait défini le panache l'esprit de la bravoure, il panacha d'esprit ses audaces et la rime lui prêta main-forte. Glanons quelques-unes de ces « jolies folies ». Dans *la Dernière Nuit de Don Juan*, celle-ci :

— *Quatre montants de bois, un vieux sac, un vieux Casteletto. Permis de l'instaurer ?* [store...

— *Instaure.*

Au même ouvrage, qui en fourmille, cette autre :

— *Il reste encore du B. Là... les quatre Brigittes.  
C'est fini...*

— *Maintenant...*

— *Quoi... Tu prestidigites ?*

Une autre encore empruntée à *Chantecler* :

*Tu vaticines ?*

*Je descends ! On se tord, n'est-ce pas, les glycines ?*

Ces trois exemples suffisent à donner le ton. Amusement de poète, délassément d'ouvrier défiant la difficulté et en venant à bout, il ne faut voir en ces jeux rien de plus. Le mérite de Rostand, on le suppose sans peine, n'a rien de commun avec eux. En s'y prêtant, il ne se rendait certes pas compte qu'il donnait barre sur lui à ses détracteurs et à tous ceux qui n'attendaient que l'occasion d'en grossir le nombre. Emporté par sa gaminerie, son insouciance, il se laissait entraîner sur une pente dangereuse et risquait de tomber du divertissement littéraire au jeu de mot, du jeu de mot au calembour, et de paraître suspect aux mieux disposés en sa faveur. Sa virtuosité dégénérât en acrobatie. Après avoir été spontané, il se posait des problèmes, mettant un point d'honneur à résoudre les énigmes les plus hiéroglyphiques. La rime rare arrivait à l'intéresser pour sa rareté. L'expression de la pensée devait fatalement en souffrir. Pour réaliser un tour de force, il faisait grimacer l'idée, torturait la syntaxe, contorsionnait le style. L'équilibriste discret de jadis se terminait en escamoteur. Plus de beauté musicale,

du mauvais goût, des compromis, une jonglerie sur la corde raide, des culbutes à la Banville. Nous croyons que l'insuccès de *Chantecler* fut dû en partie à l'agacement du public devant un feu d'artifice dont certaines fusées criblaient le ciel d'équivoques. Nombre de plaisanteries, dans la bouche du Merle, dont il est pourtant hors de doute que Rostand voulait faire le prototype du blagueur, faux homme d'esprit, indisposèrent les critiques, qui du reste ne demandaient qu'à l'être, s'étant trop reconnus dans maint passage de l'œuvre. Le fait est que l'auteur avait semé l'esprit à profusion. Mais il avait lancé trop de rimes cocasses :

..... *De mûrir sur le cep !*

*Partons ! Mais je veux dire encore à toutes ces P...*

*Oules !...*

Malgré les trois points de suspension, révélateurs d'une claire réticence, la virtuosité dépassait la mesure.

Rostand ne devait jamais se corriger complètement de ces farces d'enfant terrible. Elles étaient la rançon presque obligatoire d'un vocabulaire aux luxuriantes réserves, qui brisait parfois ses digues pour s'épancher librement sur le poème. Tout au long de l'œuvre, on rencontre, de place en place, une de ces poussées impétueuses qui sont la revanche des mots. Dans les *Musardises*, le charivari à la Lune est d'un bout à l'autre un exercice d'escamotage. Il se justifiait par la nécessité où était le jeune poète d'acquérir de la souplesse, au même titre que l'apprenti pianiste parfait son mécanisme en remontant des gammes. Mais il est patent que Rostand affectionnait ces prouesses d'école.



Dans le même recueil, il les renouvelait, se délectant à coup sûr d'avoir écrit :

*Et sitôt qu'un air doux et lent  
Monte, j'en suce la mélancolie !*

Son tempérament d'artiste reprenait vite le dessus, il est vrai. Pourtant, de place en place, dans le parterre aux vives couleurs, une de ces fleurs biscornues pique sa note artificielle. Il y en a dans *Cyrano*, il y en a dans *l'Aiglon*, elles croissent à foison dans *Chantecler*, et la *Dernière Nuit de Don Juan* n'en est pas exempte. On en sent le danger. Elles inclinaient le poète à déformer sa pensée pour le triomphe de la rime, jusqu'à lui faire écrire sans sourciller de véritables monstruosité. L'Ordre du Jour, une des odes les plus réussies du *Vol de la Marseillaise*, nous en offre un saisissant exemple. Il s'agit d'un chef qui ramène son ordonnance dans une brouette. La rime hypnotise le poète. Le mot brouette déclanche dans son esprit une association d'idées inouïe et il conclut :

*Et lorsque, d'un pas monacal,  
S'éloigne cette silhouette,  
Nous savons pourquoi la brouette  
Fut l'invention de Pascal !*

Ce à quoi, évidemment, personne n'avait pensé.

Mais n'accablons pas le poète. Dans tout grand auteur il y a de ces faiblesses-là. Corneille a écrit *Attila*. Nous serions d'aussi mauvaise foi en ne les reconnaissant pas que les critiques en condamnant toute l'œuvre d'après elles. Si nous voulons nous sou-

venir qu'à quelques vers d'une gentillesse un peu grêle fut attaché le grief de mièvrerie et de recherche, nous trouvons abusif que ses facéties valent au poète d'être assimilé à un contrefacteur et à un mauvais plaisant. Dans tout acier un peu fin la médisance est encline à ne chercher que la paille. Chacun tire de ses arguments le parti le plus profitable à la cause qu'il défend. Nous persistons à croire néanmoins que c'est rendre un bien mauvais service aux lettres et se rabaisser soi-même que de diminuer à tout prix une œuvre en en clouant les erreurs au pilori. C'est pourquoi, sans nous leurrer sur les lacunes inévitables de celle de Rostand, nous croyons faire mieux et rendre en même temps qu'au poète, un hommage au génie traditionnel de la race, en retrouvant à travers lui les enseignements des grands maîtres et leurs qualités éternelles dans certains passages qui nous font chuchoter le nom, timidement, de Ronsard.



Ronsard, oui, le plus français peut-être de nos poètes. Comparaison qui n'a rien d'étrange. Car il est au moins un mérite qu'on ne disputera pas à Edmond Rostand, c'est celui d'avoir aimé par-dessus toute chose au monde son pays. L'amour de la France est le signe de sa poésie. Il l'a aimée sous toutes ses formes, dans ses chefs-d'œuvre et dans ses paysages, dans ce que son climat et son âme ont créé de plus significatif et de plus noble. Une belle route accompagnée de ses peupliers, un village au flanc d'un coteau, l'éveil d'un matin rose sur les montagnes n'ont jamais laissé le poète insensible. D'autres ont mieux chanté la France, terre de mesure et de douceur, et l'ont ramenée

avec plus d'adresse dans les mailles d'or de l'épithète, Paul Fort avec une grâce inégalée, Francis Jammes sur le mode rustique ; nul peut-être ne l'a portée en soi avec plus de ferveur que le poète de *Chantecler*, cette pièce dont le quatrième acte est un des plus beaux cris d'admiration jaillis d'un cœur humain vers la nature.

Le poète est mort, mais sur le prestigieux sol basque qu'il aima tant, la villa de Cambo continue à dresser le témoignage péremptoire de ses jardins et de ses terrasses et les bassins mélancoliques dérobent toujours au ciel la fuite des nuages qui passent. C'est là qu'il faut aller chercher le vrai reflet de l'âme du poète, près de tel banc, où il aime à lire, se grisant du parfum du soir à ne plus distinguer

*...Si de la glycine il descend  
Ou s'il monte de mon Racine....*

Prenante poésie du sol guipuzcoan, poésie humaine de *Bérénice*, l'amour de Rostand pour la France est tout entier entre ce décor et cette œuvre, et il va de l'un à l'autre, suivant qu'il souffre dans son esprit ou qu'il est blessé dans sa chair. C'est à la terre et aux chefs-d'œuvre qu'il a demandé des consolations, jamais aux hommes. Cette fierté hautaine cachait sans doute moins d'orgueil qu'on ne l'a pensé et plus d'amertume que d'égoïsme. « Les amis trahissent, les livres trompent », a écrit un jour M<sup>me</sup> Colette. Edmond Rostand pensait au contraire que les livres et les choses, au rebours des humains, ne parviennent jamais « à l'âge d'ingratitude ».

Il a rendu hommage au génie de son pays, à toutes les tentatives courageuses, à tous les labeurs fertiles, à tous les essors. La grande ombre de Hugo l'a accom-

pagné sur la route d'Espagne et toute sa vie, il a salué en vers dignes d'eux les oubliés et les méconnus et chanté le cantique de l'Aile avant que l'aile n'ait grandi. Mais dans son jardin d'Arnaga, à côté du buste de Hugo, il n'oubliait pas de placer ceux de Shakespeare et de Cervantès, et dans son œuvre, chaque artiste n'était là que pour tendre la main, par-dessus les chimériques frontières, aux autres artistes, ses frères.

Poète des enthousiasmes dans le pays qui les a connus tous et leur a fait franchir les mers sur le drapeau de La Fayette, il a aimé retrouver dans l'acte inédit, dans la cause opportune, le panache de Cyrano. Ce qu'il reprochera le plus à Don Juan, c'est de n'avoir rien fait de ses exaltations.

*Qu'as-tu fait, Boabdil, gaspilleur d'Alhambras ?*

demandèrent les femmes au convive du Commandeur.  
Nul ne demandera à Rostand :

*Qu'as-tu fait du flambeau, du thyrsé, de la lyre ?*

car la réponse est écrite à toutes les pages de son œuvre et l'avenir qui redresse les valeurs conseillera un jour, sans doute, aux sceptiques de l'y rechercher.

Magnifiant lui-même les élans, il les a conseillés aux autres. Le mot *panache* tombe dédaigneusement de la bouche des faux blasés, tartufes de l'art qui sont revenus de tout parce qu'ils n'ont jamais pu sortir d'eux-mêmes. Si Rostand l'a épinglé à notre littérature, c'est qu'il résumait pour lui, aussi bien la vertu de croire à la beauté que le souci d'être sincère, clair et jeune. Les temps héroïques de 1830 sont passés.

Il n'y a plus de gilets rouges à des batailles d'Hernani. Tout est accueilli sans réserve et la louange est aussi peu efficace que le blâme. On ne se passionne plus pour une œuvre. On dit « C'est génial ! », pour commenter le mot médiocre et intéressant signifie stupide. On a peur de se laisser aller à l'enthousiasme sous prétexte que ce n'est pas de bon ton. On craint plus encore d'être sévère. A l'âge où nos ancêtres se battaient pour un vers, nous vendons les nôtres à la quatrième page des journaux, entre la réclame de Gibbs et les demandes d'emplois. A vingt ans, nous sommes déjà vieux. Oh ! nous le savons : modernisme, struggle for life, arrivisme, *il faut vivre !* La faute n'en est pas à nous, mais à ceux qui ont étouffé les voix exaltatrices des poètes, peut-être aux poètes eux-mêmes, qui ont préféré une carrière plate, mais assurée, au ridicule qu'il peut y avoir à crier avec Rostand :

*Soyez pour la beauté, soyez contre le nombre...*

*Empanachez-vous donc : ne soyez pas émus*

*Si la blague moderne avec son rire lâche*

*Vient vous dire que le panache*

*A cette heure n'existe plus !*

Si nous manquons de ce panache, c'est qu'on nous l'a escamoté.

Et Rostand le sentait bien. Il souffrait de sa disparition et ne se résignait pas à le voir remplacé par ce vain dédain de tout qui se prend pour du détachement. Aussi toute occasion lui fut bonne de chercher à le rajeunir, ce vieux panache périmé. Sa voix s'est élevée à chaque heure décisive et son vers a suivi l'essor de son cœur pour soutenir les belles causes et celles aussi, hélas ! qui se sont révélées moins belles.

Il est pour les Grecs contre les Turcs, quand se pose la question de la Crète. Comme tous les poètes, il se révèle diplomate détestable. Ce qu'il veut défendre contre les canons européens, c'est moins une indépendance qu'un prestige, c'est le Parthénon qu'il protège plus que la terre qui le porte. Beau cri d'idéaliste quand même, bel effort de sentimental, qui nous empêchent de trouver risible la boutade enfantine de cet amoureux des chimères :

*Quand nous leur donnerions la Crète !  
Ils nous ont bien donné Chénier !*

Cervantès croyait ridiculiser don Quichotte en lui donnant à combattre des moulins. Mais les moulins sont si grands, qu'il a choisis, que malgré tout, irrésistible, notre sympathie va à l'éternel héros. Car si des utopies l'enflamment, que ne fera-t-il pas devant des vérités ? Tel Rostand, lorsque descendu de ses rêves, il perçoit l'horreur du réel, et, après l'odieuse guerre des Boers, crie au vieux Krüger qui débarque :

*Pardon pour l'Europe, vieillard !*

Alors, les accents de sa voix montent, obsédants, aux oreilles. Fabre-des-Insectes est vengé par huit poèmes de Rostand, Sarah Bernhardt et Coquelin lui doivent la meilleure louange et tout le siècle se sent moins veule d'avoir, une minute, respiré par son souffle.

Quitte, la minute d'après, à retomber dans ses erreurs.

Car, ce qui a manqué à Rostand pour être un entraîneur, c'est d'abord une envergure qu'il n'avait pas et l'appui de son époque. Hugo exilé conservait sa



violence persuasive et les rois signaient les grâces que de son roc de Guernesey la voix tonnante leur réclamait. Hugo, apostrophant les puissants du jour, a le monde pour réceptacle. Il est sûr d'être entendu et écouté de partout. On imagine difficilement le retentissement que pouvait avoir, aux heures moins titaniques des débuts, une de ses préfaces ou un de ses procès. Alors, l'attention que l'immense majorité prête aux événements littéraires, l'importance qu'elle y attache, la fougue avec laquelle elle se comporte, permettent le développement forcené de pareilles personnalités. En notre temps de collectivisme à outrance, d'indifférence et d'irresponsabilité, leur éclosion est rendue impossible : les conditions de la vie moderne, l'évolution remuante des masses, les problèmes et les conflits sociaux, accrus encore par la guerre, s'y opposent. De grands individualismes surgissent parfois en politique, encore sont-ils rares ; en littérature, jamais. Sans prétendre que s'il eût vécu en des temps plus favorables Rostand eût fait entendre avec succès sa voix ardente et groupé des partisans, on peut supposer qu'il aurait trouvé dans la foule d'alors un écho à cette fougue oratoire, à cette éloquence quasi tribunitienne, dont il semble qu'ait hérité, poussées au paroxysme, l'un de ses fils. Aussi bien, faut-il le dire, sa renommée de poète mondain, justifiée ou non, lui a fait le plus grand tort. Nous inclinons à croire de plus en plus que cette réputation d'homme à succès fut construite de toutes pièces par des amis trop zélés, Janus de l'admiration qui pullulent dans le temple des lettres. Beaucoup de ses contemporains et le public ne l'ont vu qu'à travers son monocle. On s'explique ainsi bien des méchancetés, bien des erreurs, qu'autorisaient l'ap-

proche volontiers hautaine du poète et ses jugements parfois cinglants. On conçoit notamment telle phrase féroce de Charles-Louis Philippe, ce grand talent aigri par la pauvreté et les réunions socialistes, celle-ci, entre autres, à propos de l'auteur de *Chantecler* : « Il avait de trop belles cravates, ça l'a empêché de penser ».

Il y avait autre chose en Rostand que ses cravates. Mais il est évident qu'on parlait beaucoup d'elles. Le débraillé convient aux tribuns. Voyez Gambetta, malin et creux, comme un tambour. L'imagination populaire n'admet pas que les poètes composent ailleurs que dans un grenier et soient les premiers à porter leur veston. C'est un peu la faute de Béranger, après Villon, avant Verlaine. Le corbillard des pauvres, encore une bien jolie trouvaille de notre grand Hugo, qui s'y connaissait, nous vous prions de le croire. Rostand était glorieux, fêté, presque officiel. Il mangeait à sa faim et faisait bâtir. Ce sont des choses qu'on ne pardonne pas à un artiste. On : entendez surtout : les confrères. Quels ricanements d'aise après l'insuccès de *Chantecler*. « Il avait de trop belles cravates, ça l'a empêché de penser » reprennent en chœur tous les barbouilleurs de papier, thuriféraires de la veille. *Chantecler* confirme Rostand dans l'excellence de sa tâche, mais le blesse dans sa croyance, malgré tout, au besoin d'idéal des hommes. Et Rostand abandonne délibérément la foule qui lui fait grief à présent d'être venu à elle, et il se tait.

Il faut l'abominable cataclysme de 1914 pour qu'il surmonte sa répulsion des êtres qui l'ont bafoué. Alors, avec toutes les âmes un peu fières et puérilement chimériques, il croit à la résurrection par la souffrance

de l'esprit français, au réveil de l'idéalisme en face de la horde primitive et que le panache va ressusciter. Alors, dans son cœur, s'élabore cette hymne d'allégresse et de douleur à notre race que devait être *Le Vol de la Marseillaise*. Hélas, ici encore, comme sur la page vide de *La Fin de Satan*, « le Chant des Astres manque ». Des mains pieuses ont rassemblé les feuillets épars. Mais comme pour Hugo, une toute petite phrase, en tête du recueil, obsède les yeux qui s'y posent : « Ce n'est pas ici l'œuvre qu'avait rêvée l'auteur ».

Telle quelle cependant, avec ses lacunes, ses faiblesses et cette impression poignante d'inachevé qui s'en dégage, elle tourne par une coïncidence tragique la dernière pensée du poète vers le même point fulgurant qui avait fixé sa première. L'amour de la petite patrie est inscrit dans *les Musardises*, dans le *Vol de la Marseillaise*, c'est l'amour de la grande qui vibre. Beaucoup d'auteurs, dans un zèle louable, ont voulu lancer l'anathème contre la guerre ou glorifier les énergies suscitées par elle. La pauvreté des résultats a semblé justifier une fois de plus la boutade fameuse : « Les Français n'ont pas la tête épique ». Les poèmes que nous avons entendus sur ce sujet sont à peu près aussi insupportables, quand ils ne sont pas aussi ridicules, que les mille et un discours de nos officiels sur le même thème. Chaque poète a cru devoir sacrifier à Bellone et à Mars. Tel qu'on estimait pour des œuvres légères, où des figures aimables passaient en se jouant en des décors harmonieux, a voulu à son tour moissonner les lauriers sur une terre où pouvaient seules pousser des roses. Pitoyable erreur dont les plus grands ne sont pas sortis indemnes. Si l'on excepte en effet deux ou trois ouvrages animés d'un souffle véri-

table, par exemple les *Hymnes* de Joachim Gasquet, on est effaré de l'insignifiance du reste. Henry Bataille lui-même a échoué lamentablement devant cette face tragique de l'Histoire humaine. Sa *Divine Tragédie* est à mettre immédiatement au-dessous de rien, alors que certains passages du *Vol de la Marseillaise*, au contraire, contiennent en puissance les envolées majeures et se maintiennent à la hauteur de la tâche entreprise. Certains passages seulement. Rostand était encore trop imprégné de ses méthodes coutumières, il ne pouvait pas abdiquer assez complètement sa maîtrise d'homme de théâtre, avec ce qu'elle comporte, quoi qu'on veuille, d'artifices et de procédés, pour prêter la sérénité requise aux idées qui échappent précisément à toute norme et à tout art.

C'est pourquoi le côté anecdotique du *Vol de la Marseillaise* nous déconcerte et même nous choque. Des pièces comme *l'Opale des Habsbourg*, *Von Klück*, tant d'autres, sont plaisantes parfois, toujours prodigieuses de virtuosité et d'ironie, mais non exemptes de mauvais goût. « Ce n'est pas ici l'œuvre qu'avait rêvée l'auteur ». Il est douteux, en effet, que Rostand eût laissé passer tels à-peu-près qu'on regrette de découvrir à de nombreuses pages du volume. A cause d'eux, nous l'avons signalé à propos du théâtre, aucune œuvre de Rostand ne réalise la perfection. Il s'en trouve toujours quelqu'un pour venir s'abattre au beau milieu d'un passage où on l'attendait le moins. Dans le *Vol de la Marseillaise* comme partout ailleurs. Heureusement la partie purement lyrique de ce recueil rachète la faiblesse de l'ensemble. Dès que Rostand oublie son métier, il se hausse aux plus hauts sommets et viole le secret du verbe. Le vrai visage de la France réap-

paraît entre les vers et le poète n'est plus seul à crier que « cela vaut la peine

*De mourir pour ce pays-là »,*

ce pays dont les fils s'en allaient vers le Nord

*Sauver le miel du monde et mourir pour les ruches.*

Que rapporte le faucheur basque qui jamais n'a quitté son champ, que rapporte-t-il de cette montée vers le Nord. L'amour de la France, lui qui ne savait pas « que la France — c'était tant de choses ! » Abstraction faite de l'habile découpure en strophes et de l'habileté prosodique, *Le Faucheur basque*, *Rome*, *l'Etoile entre les Peupliers* sont, par leur simplicité, parmi les plus belles choses que Rostand ait écrites, *l'Ordre du Jour* se classant parmi les plus grandes.

Ce dernier poème mérite une mention à part. Bâti en strophes de dix vers qui s'enlèvent avec majesté, il représente l'une des combinaisons les mieux venues de l'esprit de Rostand. L'exaltation se libère de tout attribut déclamatoire et monte, dépouillée, comme la pensée profonde du poète. Le mouvement oratoire n'est admirable que par sa simplicité et sa conviction. Bien qu'il soit toujours, en pareil cas, malaisé de préjuger de la sincérité d'un homme d'après ses écrits, il nous paraît difficile d'admettre que Rostand, composant *L'Ordre du Jour*, n'ait pas ressenti les sentiments qu'il nous fait partager et que les mots n'aient été que des étiquettes sur les idées, sans émotion correspondante. De tout ce qui est destiné à être imprimé, notre scepticisme s'empare. Cette méfiance risque fort de confiner à la négation de toute sincérité. Comment, en effet,

établir le départ entre un auteur qui écrit pour être publié et un auteur qui écrit pour se rendre sensibles à lui-même ses sensations les plus intimes avant de les livrer aux autres ? Nous croyons à la franchise de Rostand. Nous y croyons parce que notre esprit se refuse à concevoir une préméditation telle qu'elle nous rendrait insupportable le commerce d'un écrivain quelconque, même grand, et qu'à moins de taxer Rostand de cynisme et d'immoralité nous devons recevoir comme l'expression exacte de sa pensée et de sa ferveur, ces quelques vers découverts après sa mort sur un de ses carnets :

*Je ne veux que voir la Victoire,  
Ne me demandez pas : « Après ? »  
Après, je veux bien la nuit noire  
Et le sommeil sous les cyprès.*

*Je n'ai plus de joie à poursuivre,  
Et je n'ai plus rien à souffrir.  
Vaincu, je ne pourrai pas vivre,  
Et, vainqueur, on pourra mourir.*

Ils couronnent glorieusement une œuvre, toute entière vouée au culte du beau. Plus heureux qu'un Déroulède ou qu'un de Mun, Rostand a pu toucher du doigt leur rêve réalisé. Et la mort l'a pris au moment qu'il allait sans doute exalter la foi inébranlable des disparus, en un siècle qui aurait plus que jamais besoin qu'on fit passer en lui la magnifique et saine confiance des grandes voix qui se sont tues. Encore n'est-il pas bien sûr qu'il n'ait pas été préférable pour Rostand d'être retranché d'un monde où les plus grands, par la dignité et l'esprit, paraissent mettre un point d'hon-



neur à ne vouloir découvrir de beautés qu'à des œuvres dont la laideur insulte vainement à dix siècles de grâce et d'harmonieuses recherches.



Qu'importe d'ailleurs les critiques !

Le talent d'Edmond Rostand est infiniment séduisant. Tout en lui est jeune, gai, parfois bravache mais toujours d'une ligne et d'une tenue parfaite ; sa virtuosité d'escamoteur qui disloquait les phrases, contortionnait les hémistiches, torturait les syllabes, la bonté d'un indulgent sourire, l'esprit hardi et enthousiaste, la couleur splendide et dorée d'un vocabulaire sobre ou quintessencié à sa guise, tout cela est charmant, pimpant, frais. Rostand a eu les enthousiasmes et les ardeurs du jeune homme qui ne méprise ni la foi, ni la jeunesse. Il a, d'une voix hautaine et généreuse pourtant, défendu des causes, où il mit, d'un geste discret d'artiste et de grand seigneur, de la noblesse et de la grâce. Il a, dans une retraite somptueuse et calme, écrit les vers désabusés, douloureux, humains de *Chantecler*. Il a vu l'incompréhension du public, la bêtise malfaisante de la presse et des snobs, il a vu d'invraisemblables et ignares commerçants consacrés grands hommes par la critique cueillir le rameau d'or qu'on écartait de sa main, il a vu qu'il avait créé une œuvre trop haute et trop fine, qu'une foule aveuglée par des vaudevilles grossiers et de mélodramatiques pièces à thèse ne comprenait pas. Il se remit au travail, à peine découragé sans doute, car il sentait que puisqu'on l'applaudissait moins, c'est qu'il ne cessait de monter ; il se débarrassait de jour en jour des petites ficelles, des petites habiletés qui avaient fait de lui un poète à

la mode et mondain, il élargissait son horizon et, après avoir façonné le plâtre et l'albatre, commençait à travailler dans le marbre dur. *Cyrano* avait été un amusant assemblage de pierres chatoyantes, délicatement et baroquement composites, un dallage byzantin d'afféterie précieuse et d'héroïsme cavalier, *Chantecler* était un parterre de pierres miraculeuses.

Rostand a montré par sa vie éclatante et brève, comme son œuvre elle-même, qu'on pouvait séduire et enflammer par des moyens rares, délicats et subtils. Il a montré que ne sont pas seuls illustres ceux qui, gauchement ou adroitement, selon leur rouerie personnelle, par une publicité ou une œuvre scandaleuses attirent l'attention toujours baillante des critiques peu sincères et des niais. Il a montré que quelques Français avaient encore le désir d'applaudir, une fois n'est pas coutume, une œuvre dont l'auteur ne s'exprimait pas comme un marchand de tapis fraîchement débarqué de Varna ou d'Erzeroum.

Il a eu le courage — qu'il est donc rare celui-là — de ne spéculer ni sur l'attendrissement charmant mais facile du poulailleur, ni sur la grossièreté salace du bourgeois qui a bien diné et qui veut rire. Edmond Rostand est mort avant de nous donner ces chefs-d'œuvre dont notre littérature se sentira éternellement veuve (1), un *Don Juan* plus parfait encore et un *Faust*. Sa mort a été saluée par les criaileries de ceux que son magnifique talent importunait, puis le temps a passé, et dans certains milieux, peu littéraires, on a organisé contre son nom une campagne un peu trop

---

(1) Il n'est pas indiscret de révéler que le poète rêvait à de nombreuses pièces, *La Maison des amants*, *Pénélope*, *Jeanne d'Arc*, *la Chambre sans miroir*, et bien d'autres...

naïve de railleries et de jugements qui veulent être cinglants et définitifs. Rostand peut se passer du reste de l'admiration de ceux qui prennent M. de Curel pour un dramaturge et M. Pierre Benoit pour un écrivain de talent, il aura le respect de ceux qui ont aimé avec moins de science, mais avec autant de ferveur que lui, le siècle noir et or de Mélissinde, le siècle bleu pâle de Roxane et le siècle désabusé et vénitien de son Don Juan. Il a chanté sa chanson immense et familière par la voix de son coq, il a osé vanter la clarté — ô scandale — en un temps où le spectateur refusait de s'intéresser à ce qu'il comprenait, en un temps où Paris était encore périodiquement secoué par les pièces bruyantes et vides de l'odieux théâtre naturaliste.

L'influence d'Edmond Rostand aura été bienfaisante ; déjà elle se fait sentir à cette heure, mais c'est seulement dans quelques années que l'on pourra mieux juger de son pouvoir profond. Croyez-vous, par exemple, que M. Tristan Derème et son exquise *Verdure Dorée* ne lui doivent rien, croyez-vous que son exemple ait été vain ? Nos critiques n'ont pas senti, il est vrai, tout ce que l'auteur de *Chantecler* apportait d'inédit et de gaiement nouveau. En écrivant ces lignes incomplètes, nous avons été souvent gênés par un tout petit fait : tandis que les meilleurs de nos écrivains ne voyaient en Rostand qu'un virtuose de talent, séduisant la foule par le brillant de son esprit et le panache de son style, tandis qu'Emile Faguet, si perspicace et si fin, ne comprenait pas *Chantecler* et lui préférait *les Romanesques* ou même *l'Aiglon*, les Allemands dont la mentalité et le goût sont si éloignés de la finesse et du charme du poète, lui consacraient de patientes et lourdes études. Nous avons été un peu honteux de voir que mieux que beaucoup de nos com-

patriotes, un Viennois, M. Hermann Altock, avait dégagé le nouveau romantisme dont Rostand était le meilleur représentant. Sa thèse de docteur, soutenue devant la faculté de Berlin en 1922, « *Parallélisme, antithèse et ironie romantique dans Cyrano de Bergerac d'Edmond Rostand* », est l'œuvre la plus savante consacrée au poète. Dans ce travail critique l'auteur dissèque avec minutie tous les éléments de la pensée de Rostand, il montre que des *Romanesques* à la *Dernière Nuit de Don Juan* l'artiste avait réagi contre le trop violent subjectivisme, contre les exagérations de ses illustres devanciers. Son œuvre, dit-il, n'est pas composée de pièces et de morceaux conçus au hasard de ses seules lectures et de sa fantaisie. Elle est logique, rigoureusement. Son réalisme forçait le théâtre en vers à prendre pied dans la réalité. Il était le précurseur d'un mouvement, tel jadis Malherbe, tel plus près de lui, Hugo.

Il n'eut pas cependant de disciples correspondant à sa maîtrise. Les poètes d'aujourd'hui que l'on dénomme ses héritiers, ne semblent pas, pour la plupart, très disposés à le continuer. M. André Rivoire a subi l'influence de Banville dans ses premières poésies, de Coppée dans certaines de ses comédies, *Le Bon Roi Dagobert*, entre autres, et il ne paraît pas que son talent ait des points de comparaisons avec celui de Rostand. M. Miguel Zamacoïs nous avait fait de plus belles promesses, il n'est pas méchant d'avouer qu'elles furent dans la suite mal tenues. *Les Bouffons* ont parfois la gentillesse des *Romanesques* et le public pouvait se demander s'il ne découvrait pas un auteur doué, capable d'écrire dans quelques années son *Cyrano* ; le doute n'est, hélas ! plus possible après la représentation de *Monsieur César*. Le lyrisme de



des nuances. Il fut le meilleur élève de Rostand et le talent de l'un fait honneur à l'autre. D'autres jeunes gens avaient reçu le coup de soleil des *Romanesques*, Lafon, Hourcade, les poètes d'Aquitaine. Sur cette terre, les rosiers sont toujours en fleurs et l'un de ses fils, Ausone, poète, disait déjà : « Aquitania, poetarum genitrix ». Geandreaü, Lafon, Hourcade ne sont plus. Ils sont morts, tués par les hommes, et les rossignols ont été abattus de toutes les branches de la forêt.

Rostand a élevé un édifice d'une grandeur souveraine : nous sommes sans crainte, demain reconnaîtra le génie de l'architecte.

Paris, avril-novembre 1923.

---



# ESSAI DE BIBLIOGRAPHIE

---

## LIVRES, BROCHURES ET ARTICLES PUBLIÉS

### I. — Par Edmond ROSTAND

1. *Théâtres*; 2. *Poésies*; 3. *Préfaces*; 4. *Discours*; 5. *Études littéraires*.

### II. — Sur Edmond ROSTAND

6. *Articles et Brochures se rapportant à l'œuvre générale d'Edmond ROSTAND* et 7, *aux œuvres particulières* :-

### III.--(8) Distribution des pièces d'Edmond ROSTAND

---

#### 1. — THEATRE

*Les Romanesques*. — Comédie en 3 actes, en vers, représentée pour la première fois à la Comédie-Française, le 21 mai 1894. Paris, Fasquelle 1894, in-12.

*Die Romantischen*. — Vers-Lustspiel in 3 Aufzgn. Deutsch von Ludwig Fulda. Stuttgart 1894. M. 2. — Geb. in Leinw. M. 3.

*I Romanzeschi*. — Tradotto da Mario Clobbe. Pierro, 1903, Napoli. in-16, 107 pages.

*Die Romantischen*. — Vers-Lustspiel in 3 Aufzgn. Deutsch von Ludwig Fulda, 2 Aufl. Stuttgart 1914. G. J. Cottashe Buchhandlung Nachf. M. 2. — Lwbd. M. 3.

*La Princesse Lointaine*. — Pièce en 4 actes, en vers. Représentée pour la première fois à Paris le 5 avril 1895 sur le Théâtre de la Renaissance. Paris, Fasquelle 1895, in-12, 197 pages.

*Die Prinzessin in Morgenland (La Princesse Lointaine)*. — Drama in 4 Aufzügen. In deutschen Versen von Friedrich von Oppeln-Bronikowski (französisches Theater) nr 12 XX. 83. S. mit Bildnis, Köln 1905. A. Ahn. M. 2.

- La Princesse Lointaine*. — Herausgegeben von Friedrich Kraft und J. Marchand. Schulbibliothek französische und englische.
- La Samaritaine*. — Evangile en 3 tableaux, en vers, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre de la Renaissance, le Mercredi-Saint (14 avril 1897). Paris. Fasquelle 1897. in-8°.
- Das Weib von Samaria (La Samaritaine)*. — Ein bibl. Drama in 3 Bildern. Deutsch von Lina Schneider. Gr. 8 (103 S.). Köln 1899. P. Reubner. M. 2. — Geb. M. 3.
- La Samaritana*. — Evangelo in tre quadri in versi, tradotto da Mario Giobbe. Pierro. Napoli 1902. in-8° (134 pages). L. 3.
- Cyrano de Bergerac*. — Comédie héroïque en 5 actes, en vers, représentée la première fois à Paris sur le Théâtre de la Porte Saint-Martin, le 28 décembre 1897. Paris. Fasquelle 1898. in-12, 225 pages.
- Cyrano de Bergerac*. — Translated from the French by Gladys Thomas and Mary F. Guillemard. Rev. 16 mo. 7 3/8 x 5. 298 p. 5 shillings net. Heinemann. July 1898. London.
- Cirano di Bergerac*. — Commedia eroica. Traduzione di Mario Giobbe. Stab. typ. Vesuviano. 1898. in-8°. P. 250. Lire 3.
- Cyrano von Bergerac*. — Romantische Komödie in 5 Aufz. Deutsch von Ludwig Fulda. 5 Aufl. 275 S. Stuttgart 1898. J. G. Cotta Nachf. M. 3. — Geb. M. 4.
- Cyrano de Bergerac*. — Illustré par Besnard, Laurens, Léandre, Moreau, Thevenot, gravé par Romagnol (6 février 1899). Paris, Magnier 1899, in-8°.
- Cyrano de Bergerac*. — Translated by the same. Cr. 8. Wo. 6 7/8 x 5. P. 264. 2 shillings 6 d. Heineman. June 1899. London.
- Cyrano de Bergerac*. — Translated by the same. Cr. 8. Wo. 7 x 4 7/8. P. 294. 2 shillings 6 d. Other edition, 1 s. 6 d. Heinemann. April 1900. London.
- Cyrano de Bergerac*. — Translated by G. Hall. Cr. 8. Wo. Pp. 244, 2 shillings 6 d. Décembre 1900. London.
- Cyrano von Bergerac*. — 15 Aufl. 275 S. Stuttgart 1902. Cotta Nachf. M. 3. — Geb. M. 4.
- Cyrano von Bergerac*. — Idem. 16 à 17 Aufl. 1902
- Cyrano von Bergerac*. — Idem. 23 à 24 Aufl. 1913.
- Cirano di Bergerac*. — Traduzione di Mario Giobe. Napoli. Pierro. 1903. in-8°, p. 250.
- L'Aiglon*. — Drame en 6 actes, en vers, représenté pour la première fois au Théâtre Sarah-Bernhardt, le 15 mars 1900. Paris, Fasquelle 1900, in-12, 262 pages.

*L'Aiglon*. — Drama in versi, tradotto da Mario Giobbe. Napoli. Pierro. 1903, in-16, p. 379.

*Chantecler*. — Pièce en 4 actes, en vers, représentée pour la première fois sur le Théâtre de la Porte Saint-Martin, le 7 février 1910. Paris. Fasquelle 1910, in-12. 244 pages.

*Chantecler*. — Idem. Librairie de l'Illustration, numéros des 12, 19, 26 février et 5 mars 1910.

*The Story of Chanticleer*. — Adapted by Florence Yates Ann. Illustrated. 8 Wo 8 3/4 x 5 1/2. Pp. 266. 6 sh. net. Heinemann, november 1913. London.

*La Dernière Nuit de Don Juan*. — Pièce en vers, en deux actes et un prologue, représentée pour la première fois à Paris sur le Théâtre de la Porte Saint-Martin, le 10 mars 1922. Librairie de l'Illustration, n° du 27 janvier 1921.

*La Dernière Nuit de Don Juan*. — Idem. Paris. Fasquelle 1921, in-8°, 143 pages.

*Théâtre Complet en 5 tomes*. — I. « Cyrano » ; II. « L'Aiglon » ; III. « La Samaritaine » et « La Princesse Lointaine » ; IV. « Chantecler » ; V. « Les Musardises », « Le Bois Sacré » et « Les Romanesques ». Paris. Pierre Laffitte. 1900-1914, in-8°.

## 2. — POÉSIES

*Les Musardises*. — (« Les Songe-Cœurs ». Poésies diverses, « Le Livre de l'Aimée »). in-16, 1890. Paris. Fasquelle.

*Pour la Grèce*. — Vers dits par l'auteur à une matinée donnée au Théâtre de la Renaissance, le 11 mars 1897. Paris. Fasquelle, 1897, in-8°.

*Un Soir à Hernani*. — (26 février 1902). Paris. Fasquelle 1902, in-12. 31 pages.

*Le Bois Sacré*. — Pantomime. Scénario en vers. Paris, Librairie de l'Illustration, 1908, in-4°, 13 pages.

*Les Musardises*. — (1887-1893). Paris. Fasquelle 1911, in-12 colombier, 299 pages.

*Le Vol de la Marseillaise*. — Paris. Fasquelle 1919, in-8°. 336 pages.

*Le Cantique de l'Aile*. — Paris. Fasquelle 1922, in-8°. 272 pages.

*Un Rêve*. — Paris. Les Œuvres libres (Fayard), 1921.

### 3. — PREFACES

- JULES HURET. — *Acteurs et Actrices d'aujourd'hui* (Sarah Bernhardt). Paris, Juven 1899, in-4°.
- BARON JACQUES D'ADELSWARD. — *Poèmes de l'Enfance*. Paris, Léon Vanier 1901, in-16, 203 pages.
- JOSEPH SCHWABEL. — *Mes Heures grises*. Mustapha. Imprimerie Algérienne 1904, in-8°, 127 pages.
- JULES HUMBERT. — *La Magdaléenne*. Paris, Lethielleux 1911, in-16, 110 pages.
- ANDRÉ BEAUMONT (Enseigne de vaisseau CONNEAU). — *Mes trois grandes courses*. Sonnet d'Edmond Rostand. Paris, Hachette, in-8°, 159 pages, 1912.
- EMMANUEL CHABRIER. — *A la Musique*. Chœurs. Paris, Enoch 1914. Cinq partitions, in-4°.
- FLEURY-WINDRY, ANT. BARBIER et EMMANUEL VITE. — *Sélène*. Lyon, E. Vite 1916, in-8°, 195 pages.
- ANDRÉ HALLU et GABRIEL MANETCHE. — *Cyronac de Bergerot*. Parodie héroïque en 5 actes. La Réole. Editions de la Renaissance Provinciale, 1917 in-16, 132 pages.
- LOUIS GEANDRAU. — *Le Ciel dans l'Eau*. Poésies. Paris, Fasquelle 1917, in-12, 355 pages.
- Les livres de la guerre*. — Préfaces en vers par Edmond Rostand. Agence générale de librairie. Paris 1917.

### 4. — DISCOURS

- Discours de réception à l'Académie Française*, prononcé le 4 juin 1903 (Eloge de Henri de Bornier). Paris, Fasquelle 1903, in-12, 36 pages.
- Discourse sur les droits de la critique*. Banquet de l'Association de la critique. Mars 1913 (inédit).
- Discours à propos de l'inauguration du buste de Catulle Mendès*. Paris, 18 mai 1913.

### 5. — ETUDES LITTÉRAIRES

- Deux Romanciers de Provence* : Honoré d'Urfé et Emile Zola. Le roman sentimental et le roman naturaliste. Couronné par l'Académie de Marseille. Prix du Maréchal de Villars, 1887. Paris, librairie ancienne E. Champion 1921, in-12, 74 pages, 1.055 exemplaires.
- A ANTOINE. — Abbeville, Impr. F Paillard, 1914, in-16, 23 p. *Les Amis d'Edouard*, n° 20.

**6. — ARTICLES, BROCHURES ET OUVRAGES  
se rapportant à l'œuvre générale d'Edmond Rostand**

- ADOLPHE BRISSON. — *Portraits intimes*. Tome II. 1896, Paris.
- JULES LEMAITRE. — *Impressions de Théâtre*. Tomes IX et X. Lecène et Oudin, Paris 1896.
- RENÉ DOUMIC. — *Essai sur le théâtre contemporain*. Perrin, Paris, 1897.
- H. CHANTAVOINE. — *Edmond Rostand et son œuvre*. « Le Correspondant », p. 152-163, Paris, 1898.
- FERNAND GREGH. — *Notes sur quatre pièces*. « Revue de Paris », I, p. 435-449, 1898.
- ELLERY SEDGWICK. — *M. Edmond Rostand*. « Atlantic Monthly Review », New-York, LXXXII, p. 826-833, 1898.
- AUGUSTIN FILON. — *De Dumas à Rostand*. Paris, A. Colin 1898.
- R. DOUMIC. — *Revue des Deux-Mondes*, février 1898.
- EVELYNE C. GODLEY. — *The Plays of Rostand*. « National Review ». Tome XXXVII, 1899.
- CRAWFORD VIRGINIA. — *Studies in French Literature*. Boston, 1899.
- E. TISSOT. — *Edmond Rostand*. « Revue des Revues ». T. XXXII, p. 157-172, 1900.
- G. TRARIEUX. — *Revue d'Art Dramatique*, n° du 5 janvier 1900.
- F. SARCEY. — *Quarante Ans de Théâtre*. T. VIII.
- MENASCHI GUIDO. — *Da Ronsard a Rostand*. Saggi di letteratura francese dal secolo XVI à XIX. Firenze, Succorsi Lemonnier, 1901.
- JAMES HENRY. — *Edmond Rostand*. « The Cornhill Magazine ». London, 1901. T. LXXXIV, p. 577-598.
- JAMES HENRY. — *Edmond Rostand*. « The Critic », New-York. T. XXXIX, p. 437-456, 1901.
- ABBÉ DELFOUR. — *La Religion des contemporains*. T. III. Lecène et Oudin, Paris 1901.
- LARROUMET. — *Le Temps*, 20 octobre 1901.
- P. L. — *Rostand et Brieux*. « Revue Blanche », XVI, 289-291, 1901.
- A. SCHENK. — *L'Hiatus chez M. E. Rostand*. « Zeitschrift für neu-französische Sprache und Literatur ». T. XXIV, 209-216.
- W. TISNÉ. — *Gros contre Rostand*. « Revue d'Art Dramatique », T. XII, p. 329-340.

- G. ERNEST-CHARLES. — *La Littérature française d'aujourd'hui*, p. 354, 1902.
- FERNAND GREGH. — *La Fenêtre ouverte*. Fasquelle, 1902. 284 pages.
- MUGGE. — *Edmond Rostand als Dramatiker*. Progr. Gymn. Friedeberg, 1902.
- G. KAHN. — *Edmond Rostand*, « La Nouvelle Revue », T. XXII, p. 409-413, 1903.
- KOSCHWITZ. — *Rostand als Dramatiker*. « Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht ». T. II, p. 3. 1903.
- RICHARD MANSFIELD. — *The Plays of M. Rostand*. « Mind », Chicago, XI, p. 159, 1903.
- NIK. SCHNERD. — *Edmond Rostand, seine Entwicklung und seine Beziehungen zur deutschen Literatur*. « Zeitgemass. Brochüren. Bd XII, 1903, Frankfurt.
- VICOMTE DE VOGÜÉ. — *Discours à l'Académie Française*, 4 juin 1903. « Le Temps ». (Réponse au discours de réception de M. Ed. Rostand).
- ALBERT REGGIO. — *Au seuil de leur âme*. Etude de psychologie critique, Paris 1904.
- G. K. CHESTERTON. — *Twelve Types*. London 1910.
- G. K. CHESTERTON. — *Five Types*. London 1910.
- ANTOINE BENOIST. — *Le Théâtre d'Aujourd'hui* (2<sup>me</sup> série). Société Française d'imprimerie et de librairie, 1912.
- BEUTLER MARTIN. — *Der Wortschatz in Edmond Rostands Dramen*. Hall a/S. M. Niemeyer, 1894.
- JOSEPH KARSENTY. — *Edmond Rostand*. Etude biographique et littéraire. Marseille. Imprimerie de Barlatier, 1919.
- RENÉ LALOU. — *Histoire de la Littérature Française contemporaine*. Paris, G. Crès, 1922.
- Le Capitole* : Numéro spécial consacré à Edmond Rostand, Paris 1921.

## 7. — ARTICLES, BROCHURES ET OUVRAGES se rapportant aux œuvres particulières de Rostand

### CONSACRÉS AUX ROMANESQUES.

- G. CLARETIE. — *Der erste Bühnenerfolg Rostands*. «Deutsche Revue», juillet-septembre 1923, p. 212-221.



- C. PIERRAY. — *Les poètes de l'Aiglon avant M. Edmond Rostand.*  
« Revue des Revues ». T. XLII, p. 581-588. p. 706-713, 1902.

CONSACRÉS A CHANTECLER.

HENRY HUET. — *En Beauce. La ligue des animaux de ferme contre l'ingratitude des hommes. Dialogue entre Chantecler et Rostand* (dit au diner annuel des anciens élèves du collège et du lycée de Chartres). Chartres, Imprimerie de Durand, 1910.

PAUL FAURE — *A propos de Chantecler. La Maison d'Edmond Rostand.* « Illustration », 29 janvier 1910, 68<sup>e</sup> année, n° 3.492.

SERGE BASSET. — (Dans le même numéro) *Histoire de Chantecler.*

SERGE BASSET. — *Comment Chantecler a été monté.* « Illustration », 12 février 1910, n° 3.494.

ADOLPHE BRISSON. — *Chantecler.* « Le Temps », 21 février 1910.

H. DE RÉGNIER. — *Chantecler.* « Les Débats », 21 février 1910.

RENÉ DOUMIC. — *Chantecler.* « Revue des Deux-Mondes », février 1910.

FRANCIS CHEVASSU. — *Chantecler.* « Le Figaro », 16 février 1910.

GASTON CALMETTE. — *Chantecler.* « Le Figaro », février 1910.

LÉON BLUM. — *Chantecler.* « Comœdia », 9 février 1910.

NOZIÈRES. — *Chantecler.* « Le Matin », février 1910.

R. DE FLERS. — *Chantecler.* « La Liberté », 15 février 1910.

J. ERNEST-CHARLES. — *Chantecler.* « L'Opinion », février 1910.

CHARLES GAUBERT. — *Impressions sur Chantecler.* Caen, Librairie A. Leboyteux, 1911.

CONSACRÉS A LA DERNIÈRE NUIT DE DON JUAN.

PAUL SOUDAY. — *Les Livres.* « Le Temps », janvier 1921.

FERNAND GREGH. — *La Dernière Nuit de Don Juan et les Romanesques.* « Comœdia », 10 mars 1922.

ADOLPHE BRISSON. — *Le Temps*, lundi 13 mars 1922.

RENÉ DOUMIC. — *Revue des Deux-Mondes*, mars 1922.

## 8. — DISTRIBUTION DES PIÈCES d'Edmond Rostand

*Les Romanesques.* — Distribution de la Comédie-Française, le 21 mai 1894 :

*Sylvette*, M<sup>lle</sup> Reichenberg ; *Percinet*, M. Le Bargy ; *Straford*, M. de Feraudy ; *Berthamin*, Leloir ; *Pasquinot*, Laugier ; *Blaise*, M. Falconnier.

Reprise de 1899 : M<sup>lle</sup> Henriot ; MM. Georges Berr, Coquecadet, Leloir, Barral et Falconnier.

Reprise de 1904 : M<sup>lle</sup> Muller ; MM. Georges Berr, Coquelin cadet, Leloir, etc.

*La Princesse Lointaine.* — Distribution du Théâtre de la Renaissance, le 5 avril 1895 :

*Melissinde*, Sarah Bernhardt ; *Bertrand d'Allmanon*, M. L. Gaultier ; *Joffroy Bode*, M. de Max ; *Frère Trophime*, M. Jean Coquelin ; *Leaslee*, M. Chamerey ; *Squarciaffio*, M. Laroche ; *Le Chevalier aux armes vertes*, M. Castelli ; *Sorcière*, M<sup>lle</sup> Martfeld ; MM. Montigny, Lacroix, Angelo, Arnaud, etc. ; *Marrose*, Gérard, Pelletier, Magnin, etc.

*La Samaritaine.* — Distribution du Théâtre de la Renaissance, le 14 avril 1897 :

*Jesus*, M. Brenmont ; *Photine*, Sarah Bernhardt ; *Les Trois Ombres* : MM. Laroche, Belle, Teste ; *Les Apôtres* : MM. Lefrançois, Brule, Angelo, Dara, Jourda, Nysm, Stebler ; *Les Samaritains* : MM. Deneubourg, Laroche, Ripert, Belle, Chamerey, Lacroix, Darjon, etc. ; *Femmes de Samarie* : M<sup>lle</sup> Berthilde, Deverger, Thevenard, Bussac, Canti, Labady, etc.

*Cyrano de Bergerac.* — Distribution du Théâtre de la Porte Saint-Martin, le 28 décembre 1897 :

*Cyrano de Bergerac*, Coquelin ; *Christian de Neuville*, Volny ; *Comte de Guiche*, M. Desjardins ; *Raguenau*, M. Jean Coquelin ; *Le Bret*, M. Castellan ; *Le Capitaine Carbon de Castel-Jaloux*, M. Gravier ; MM. Pericaud, Demey, Ribet, Nicolini, Davril, Cartieau, Godeau, etc. ; *Roxane*, M<sup>lle</sup> Maria Legault ; *Sœur Marthe*, M<sup>lle</sup> Esquilar ; *Lise*, M<sup>lle</sup> Blanche Miroir ; *La Distributrice*, M<sup>lle</sup> Kerwich ; M<sup>lle</sup> Bouchetal, Bourgeois, Pannetier, Lucienne, etc.

*L'Aiglon*. — Distribution du Théâtre Sarah Bernhardt, le 15 mars 1900 :

*Franz, duc de Reichstadt*, Sarah Bernhardt ; *Flambeau*, M. Guitry ; *De Metternich*, André Calmettes ; *L'Empereur*, M. Ripert ; *Marmont*, M. Luguet ; *Le Tailleur*, M. E. Magnier ; *Gentz*, M. Laroche ; *L'Attaché français*, M. Schutz ; MM. Deneubourg, Scheller, Rebel, Chameroi, Volnys, Teste, Lacroix, Dara, Lemarchand, Krauss, etc. ; *Marie-Louise*, M<sup>me</sup> Maria Legault ; *Camerata*, Blanche Dufrené ; *Thérèse de Lorget*, M<sup>me</sup> Parny ; *L'Archiduchesse*, M<sup>lle</sup> Lucy Gérard ; M<sup>me</sup> Canti, Grandret, Sarita, Royer, Tasny, etc.

*Chantecler*. — Distribution du Théâtre de la Porte Saint-Martin, le 7 février 1910 :

*Chantecler*, M. Guitry ; *Patou*, M. Jean Coquelin ; *Le Merle*, M. Galipaux ; *Le Paon*, M. Dauchy ; *Le Rossignol*, M<sup>me</sup> Marthe Mellot ; *Le Grand Duc*, M. Dorival ; *Le Chat-Huant*, M. Renoir ; *Le Petit Scops*, M. Mosnier ; *Le Coq de combat*, M. Sydney ; *Un Pigeon*, M. Laumonier ; MM. Walter, Chabert, Harment, Suarez, Dean, Adam, Persan, Taimont, etc. ; *La Faisane*, M<sup>me</sup> Simone ; *La Pintade*, M<sup>me</sup> Leriche ; *La Vieille Poule*, M<sup>me</sup> Bouchetal ; *La Poule blanche*, M<sup>me</sup> Carmen Deraisy ; M<sup>me</sup> Lorsy, Fabre, Hermez, Déréval, Deroy, Séphora Mossé, etc...

*La Dernière Nuit de Don Juan*. — Distribution du Théâtre de la Porte Saint-Martin, le 10 mars 1922 :

*Don Juan*, M. Pierre Magnier ; *Le Diable*, M. Yonnel ; *Sganarelle*, M. Jean Coquelin ; *L'Ombre Blanche*, M<sup>me</sup> Marg. Moreno ; *Les Mille et une Ombres*, M<sup>me</sup> Valsamaki, etc...

NOTA. — Les rôles de *Percinet* et de *Sylvette* ont été repris, en 1922, à la Porte Saint-Martin, par M. Debucourt et M<sup>me</sup> Lambert.

Le rôle de *Cyrano* a été repris, au même Théâtre, successivement par MM. Le Bargy, Daragon, Pierre Magnier, Grétilat.

Le rôle de *L'Aiglon* a été repris, au Théâtre Sarah Bernhardt, par Blanche Dufrené, M<sup>me</sup> Vera Sergine, Simone et Andrée Pascal.

---













842.89 R83Z L3



a39001



008017231b

56172



